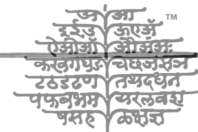
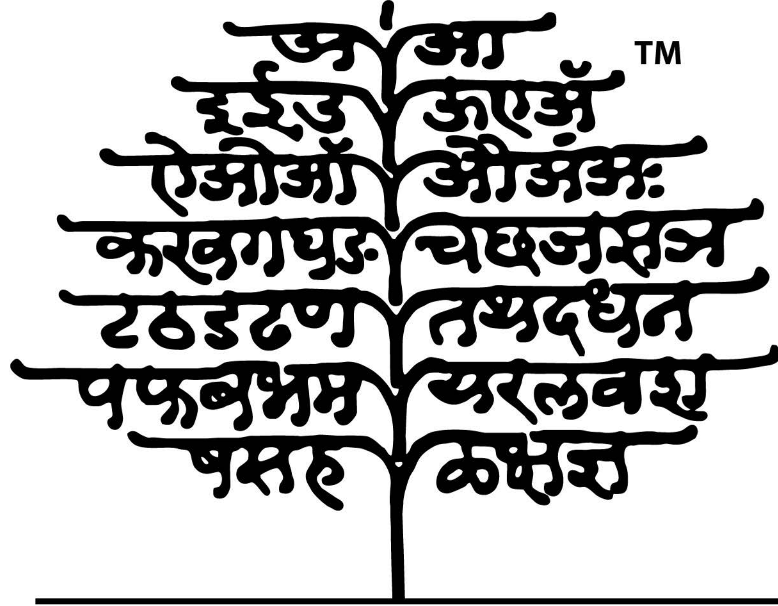
नवभारत

वर्ष ४७ । अंक २-३ । नोव्हेंबर-डिसेंबर १९९३







मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत

अनुक्रमणिका



नोंदणी क्र. एफ.१६०९४(मुंबई)





महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत

वर्ष ४७ । अंक २-३ । नोव्हें.-डिसें. ९३.

आश्विन-कार्तिक-मार्गशीर्ष, शके १९१५.

वार्षिक वर्गणी ६० रुपये.

या अंकातील लेखांत व्यक्त झालेल्या मतांशी संपादक सहमत असतीलच, असे नाही.

अध्यक्ष व विश्वस्तः
तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी

संपादकः
मे.पुं. रेगे

साहाय्यक संपादकः
अ.र. कुलकर्णी, एस्.डी. इनामदार,
अ.ना. ठाकूर

संपादकीय पत्रव्यवहारः
मे.पुं. रेगे
संपादक, 'नवभारत' मासिक,
द्वाराः प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई - ४१२ ८०३ (जि. सातारा).

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहारः
श्री.ग. दीक्षित
व्यवस्थापक, 'नवभारत' मासिक,
द्वाराः दी प्राज्ञ प्रेस, वाई - ४१२ ८०३ (जि. सातारा)

अनुक्रमणिका





नवभारत

नोव्हेंबर-डिसेंबर १९९३

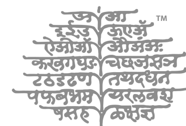
अ नु क्र म

लेखक-परिचय

❖ डॉ. रा.भा. पाटणकर – सेवानिवृत्त प्राध्यापक व इंग्रजी विभाग प्रमुख, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई;
निवासः २, 'शाकुंतल', साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई ४०० ०५१.

❖ डॉ. अशोक रा. केळकर – सेवानिवृत्त प्राध्यापक, तत्कालीन भाषाविज्ञान, प्रगत अध्ययन केंद्र, डेक्कन कॉलेज, पुणे;
निवासः ७, 'धनंजय', ७५९/८२ भांडारकर रस्ता-गल्ली, पुणे ४११ ००४.

अनुक्रमणिका





संपादकीय निवेदन

नोव्हेंबर-डिसेंबर १९९३ चा *नवभारत*चा हा अंक वाचकांच्या हाती देताना मला आनंद होत आहे. डॉ. रा.भा. पाटणकर यांचा 'कॉलिंगवुडची कलामीमांसा – एक भाष्य' आणि डॉ. अशोक रा. केळकर यांचा 'भेदविलोपन : एक आकलन' हे दोन दीर्घ लेख ह्यात प्रसिद्ध करण्यात आले आहेत.

अलीकडे आर्थिक अडचणींमुळे *नवभारत*चे प्रकाशन अनियमित झाले आहे. ह्या अडचणींतून बाहेर पडण्याचा मार्ग आता दिसू लागला आहे. मध्यंतरीच्या काळात, दर महिन्याला जरी अंक प्रसिद्ध करता आला नाही, तरी प्रकाशनाचे सातत्य राखण्यासाठी अनेक महिन्यांसाठी म्हणून जोड-अंक प्रसिद्ध करण्याच्या पद्धतीचा अवलंब करण्यात आला आहे. ही खेदजनक परिस्थिती असली, तरी तिला रुपेरी किनार आहे. दर महिन्याला अंक प्रसिद्ध होत असता तर पाटणकरांचे कॉलिंगवुडवरील भाष्य लेखमालेच्या स्वरूपात प्रसिद्ध करावे लागले असते. जोड-अंकात प्रसिद्ध झाल्यामुळे एक दीर्घ लेख ह्या स्वरूपात तो वाचकांना उपलब्ध झाला आहे. तो सलगपणे वाचावा असा आहे, आणि वाचकांना तो सलगपणे वाचता येईल.

दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या काळात नवकविता आणि नवकथा ह्यांच्या रूपाने मराठी ललित साहित्याने एक वेगळे वळण घेतले आणि त्याचा प्रभाव हळूहळू कादंबरी, नाटक इ. इतर वाङ्मयप्रकारांवरही पडला. ह्याचबरोबर ललित साहित्याकडे पहाण्याच्या एका वेगळ्या दृष्टिकोनाचीही मांडणी समीक्षकांनी केली आणि हा दृष्टिकोन वाचकांमध्ये स्थिरावत गेला. एकाच साहित्यिक आंदोलनाच्या ह्या दोन बाजू होत्या. ह्या आंदोलनामागच्या एका प्रेरणेचा उगम, पाटणकर जिला विश्वचैतन्यवादी कलामीमांसा म्हणतात तिच्यामध्ये आहे यात शंका नाही. १९३०-५० ह्या कालखंडात ह्या कलामीमांसेची नव्या रूपातील मांडणी क्रोचे आणि कॉलिंगवुड ह्या तत्त्ववेत्त्यांनी केली. ही मांडणी त्या वेळच्या वैचारिक-सांस्कृतिक वातावरणातील एक महत्त्वाचा घटक होता. तिचा प्रभाव कळत-नकळत जागरूक साहित्यिकांवर आणि समीक्षकांवर पडला असणार.

कॉलिंगवुडवरील आपल्या ह्या भाष्यात त्याच्या कलेविषयीच्या विचारांचे विवेचन पाटणकरांनी मराठी अभ्यासकांना आता परिचित झालेल्या शैलीत नेहमीप्रमाणे सुबोधपणे आणि नेमकेपणे केले आहे. विश्वचैतन्यवादी कलामीमांसेचा मूलस्रोत असलेला कान्ट आणि कॉलिंगवुडला बराच जवळ असलेला क्रोचे ह्यांच्यावरील त्यांची भाष्ये मराठी वाचकांना उपलब्ध आहेत. त्यांत कॉलिंगवुडवरील ह्या भाष्याची भर घालण्यात *नवभारत*चा हातभार लागला ह्याचा आम्हाला आनंद वाटतो.

अशोक केळकर हे एक चिकित्सक आणि चिंतनशील विचारवंत म्हणून महाराष्ट्राला परिचित आहेत. तत्त्वज्ञान, मानसशास्त्र, समाजशास्त्र, जीवशास्त्र, सांस्कृतिक इतिहास इ. अनेक विद्याशाखांत ज्याची पाळेमुळे विस्तारलेली आहेत अशा भाषाशास्त्राचे ते अधिकारी पंडित असल्यामुळे कोणत्याही वैचारिक समस्येकडे ते एकाच वेळी आतून आणि बाहेरून पाहू शकतात. त्यांच्या विचारात जो ताजेपणा नेहमी आढळतो त्याचे हे बहुधा मूळ असेल. 'भेदविलोपन : एक आकलन' ह्या आपल्या लेखात त्यांनी, ज्याचा सामान्यपणे 'गूढवाद', 'रहस्यवाद' असा उल्लेख करण्यात येतो, त्या 'मिस्टिकल' अनुभवाचे स्वरूप आणि मानवी जीवनातील त्याचे स्थान ह्यांचा शोध घेण्याचा नव्याने प्रयत्न केला आहे. धार्मिक जीवनाच्या गाभ्याशी हा अनुभव असतो; पण धार्मिक व्यक्तीला विशिष्ट धर्मांपलीकडे घेऊन जाणारा असा तो असतो आणि त्याचे 'सहोदर' असलेले अनेक अनुभव असतात असे मानले जाते. वैज्ञानिक विचारपद्धतीच्या दडपणाखाली असलेल्या आजच्या काळात केळकरांनी ह्या अनुभवाच्या स्वरूपाची केलेली मांडणी वाचकांना त्याच्याकडे पहाण्याची एक नवी दृष्टी देईल ह्यात शंका नाही.

ह्या दोन दीर्घ लेखांचे स्वागत वाचकांकडून होईल असा विश्वास वाटतो.

– संपादक

अनुक्रमणिका

कॉलिंगवुडची कलामीमांसा – एक भाष्य

रा.भा. पाटणकर

प्रस्तावना

साधारण वीस वर्षापूर्वी मी *'क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र – एक भाष्य'* (वाई, १९७४, यापुढे याचा निर्देश *क्रोचे-भाष्य* असा केला जाईल.) हे पुस्तक लिहिले. त्यातील 'प्रस्तावने'त मी असे म्हटले होते की, 'क्रोचेच्या *इस्थेटिक*चा तपशिलवार परिचय करून देणे व त्यातील सिद्धांतांवर साधकबाधक चर्चा करणे हा प्रस्तुत पुस्तकाचा उद्देश आहे. हे पुस्तक म्हणजे *इस्थेटिक*चे भाषांतर नव्हे... क्रोचेचे लिखाण, केवळ ते परभाषेत आहे म्हणून मराठी वाचकांस कठीण वाटते असे नाही. इंग्रजी व इटॅलियन भाषा ज्यांना चांगल्या येतात त्यांनाही ते कठीण वाटते. कारण, मूळ अडचण भाषेची नसून क्रोचेच्या विचारांची धाटणी व त्याच्या संकल्पना कठीण आहेत ही आहे. क्रोचेचा विचार मराठी वाचकापर्यंत पोचवायचा असेल, तर नुसत्या भाषांतराचा फारसा उपयोग होणार नाही. त्यासाठी *इस्थेटिक*वर विवरणात्मक आणि चर्चात्मक भाष्यच लिहिणे जरूर आहे, असे ध्यानात येऊन प्रस्तुत उपक्रमास सुरूवात केली.

'क्रोचेने कोणते सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धांत मांडले आहेत हे आपल्याला पाहावयाचे आहे, पण हे करीत असताना आपल्याला आणखीही एक गोष्ट साधायची आहे. ती म्हणजे त्याच्या विचारांच्या मोडणीचा, त्याने वापरलेल्या युक्तिवादाचा जवळून परिचय करून घेणे ही होय. तो जेथे पोहोचला हे जितके महत्त्वाचे आहे तितकाच त्याचा वैचारिक प्रवासही महत्त्वाचा आहे.' (*क्रोचे-भाष्य*, प्रस्तावना, पृ. ७).

भाषांतर, परिचय-लेखन, व भाष्य यांच्या तुलनात्मक उपयुक्ततेविषयी माझे जे मत क्रोचेवरील भाष्य लिहायच्या वेळी होते तेच मत आज कॉलिंगवुडच्या *प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट* या पुस्तकावर भाष्य लिहितानाही आहे. हे पुस्तक इंग्रजीत आहे; ते मुळातून वाचणे कोणाही सुशिक्षित मराठी वाचकास शक्य आहे. ज्यांना इंग्रजी वाचायची अजिबात संवय नाही त्यांचीही सोय *प्रिन्सिपल्स*च्या डॉ. स.गं. मालशे व डॉ. मिलिंद मालशे यांनी केलेल्या मराठी भाषांतराने लवकरच होणार आहे, हा चांगला योगायोग आहे; पण केवळ मराठी भाषांतर उपलब्ध झाल्याने कॉलिंगवुडचे पुस्तक वाचकास कळेल असे वाटत नाही. जोपर्यंत मराठी वाचकाला सैद्धांतिक पातळीवरचे लिखाण वाचण्याची सवय होत नाही, त्यात गोडी वाटायला लागून गती येत नाही, तोपर्यंत सैद्धांतिक लिखाणाच्या आकलनीयतेचा प्रश्न सुटणार नाही.

सैद्धांतिक पातळीवरील पुस्तकांचे वाचन व लेखन या दोन्हींबद्दलची अनास्था महाराष्ट्राला नवी नाही. ती कमीत-कमी शंभर वर्षे जुनी आहे. स्पेन्सर, बेंथॅम, मिल यांच्या तात्त्विक लेखनाची आगरकरांच्या निबंधांशी तुलना केल्यास हा मुद्दा सोदाहरण स्पष्ट होईल. आगरकरांना अभिप्रेत असलेला अनुभववाद, उपयुक्ततावाद, अज्ञेयवाद, त्यांचा समाजसुधारणेबद्दलचा विचार यांची सैद्धांतिक मांडणी व्हायला व त्यावर त्याच पातळीवरील थोडीफार चर्चा व्हायला महाराष्ट्राला आगरकरांनंतर शंभर वर्षे थांबावे लागले. जे काम *सुधारका*च्या वेळी झाले नाही ते काम प्रा. दि.य. देशपांडे संपादित करीत असलेल्या *आजचा सुधारका*-मार्फत निदान काही प्रमाणात होऊ लागले आहे. सैद्धांतिक लेखनाविषयीची ही अनास्था महाराष्ट्राला परवडण्यासारखी नाही. आपण आपल्या जीवनात बरेच वैचारिक गुंते करून ठेवले आहेत. ते दूर केल्याखेरीज आपल्यापुढचे प्रश्न सुटण्यासारखे नाहीत, आणि ते सोडविणे अगत्याचे व निकडीचेही आहे. सैद्धांतिक पातळीशी सतत संपर्क ठेवायचा असेल, तर वेगवेगळ्या सिद्धांतांशी परिचय करून घेणे हे महत्त्वाचे आहे. तितकीच महत्त्वाची अशी दुसरी गोष्ट म्हणजे या कामासाठी आवश्यक असलेली विविध बौद्धिक कौशल्ये आत्मसात करणे ही होय.

भाष्यलेखनाच्या उपयुक्ततेबद्दल विचार करताना वरील दोन्ही गोष्टी लक्षात ठेवायला हव्यात. सैद्धांतिक पातळीवरील लेखनावर भाष्य किंवा परिचय-लेख लिहिणाऱ्यांनी या बाबतीत विशेष खबरदारी घ्यायला हवी. भाष्यकर्त्याचा आणि परिचयकर्त्याचा उद्देश कोणताही सिद्धांत सुलभीकृत व संक्षिप्त स्वरूपात मांडणे हा असून चालणार नाही. इतका सीमित हेतू डोळ्यासमोर ठेवून परिचयात्मक लेखन करणे हे अंतिम अर्थाने अहितकारक ठरेल. विद्यापीठीय परीक्षेसाठी एखाद्याची तयारी करून घ्यायची असेल, तर हा हेतू पुरेल हे खरे; कदाचित तो सुरुवातीला फायद्याचाही

अनुक्रमणिका

वाटेल. आपल्याकडील परीक्षांचे स्वरूप असे असते की, परीक्षार्थींनी कोणत्याही तात्त्विक विषयाच्या आकलनासाठी लागणारी बौद्धिक कौशल्ये व तार्किक उपकरणे आत्मसात केली आहेत की नाहीं, हे परीक्षेतील उत्तरे वाचून कळत नाही. या कौशल्यांच्या अभावी कोणत्याही सिद्धांतांचा परिचय होणे म्हणजे जे पचवायची क्षमता नाही असे अन्न मिळणे, किंवा ज्याचा उपयोग कसा करायचा हे माहीत नाही, अशा यंत्राचे नुसते चित्र मिळणे होय.

वरील परिस्थिती टाळायची असेल, तर परिचयकर्त्याने कोणत्याही सिद्धांताबद्दल व सैद्धांतिकाबद्दल चिकित्सक वृत्ती धारण करायला हवी. तसेच परिचय-लेखनात चर्चात्मकता मोठ्या प्रमाणात असणे जरुर आहे. पुन्हा या चर्चात्मकतेमध्ये पारदर्शकता असायला हवी. काही वित्तसंस्था ठेविदारांचे पैसे निवडक समभागांमध्ये गुंतवतात. त्यावर जो फायदा मिळतो तो ठेवीदारांकडे विशिष्ट प्रमाणात पोचविला जातो; पण कोणत्या आर्थिक व्यवहारांमुळे हा फायदा मिळाला हे मात्र वरील ठेवीदारांना कधीच सांगण्यात येत नाही. याचा अटळ परिणाम असा होतो की, हे ठेविदार या वित्तसंस्थांवर कायमचे अवलंबून राहतात. ज़र ठेवीदार चिकित्सक नसेल, तर तो हे अवलंबित्व स्वीकारतो. पैसे मिळणे महत्त्वाचे, ते कसे मिळाले याबद्दल आपल्याला काहीही कळले नाही तरी चालेल, अशी भूमिका ठेवीदार घेऊ शकतो, आणि बहुतेक वेळा तो ती घेतोही; पण त्यामुळे स्वतंत्रपणे गुंतवणूक करण्यासाठी लागणारी कौशल्ये/क्षमता जिज्ञासू ठेवीदारांमध्येदेखील निर्माण होण्याची शक्यता मात्र नष्ट होते. बौद्धिक व्यापारात पडलेल्या प्रत्येकाकडून जिवंत साद-प्रतिसादाची अपेक्षा असते. अपेक्षित असलेला सहभाग नसेल, तर बौद्धिक वातावरण व परंपरा निर्माण होणार नाही. येथे मध्ययुगातील एक-दिशा गुरु-शिष्य परंपरा निश्चितच अभिप्रेत नाही. जिच्यात गुरु-शिष्यांमध्ये जिवंत देवाण-घेवाण चालते अशी परंपरा आपल्याला हवी आहे.

कोणत्याही सिद्धांताचे आकलन करून घेणे ही एक सामूहिक कृती आहे. ही जाणीव जर परिचयकर्त्याला असेल, तर तो वेगवेगळ्या तऱ्हांनी वाचकाला आपल्या प्रकल्पात सहकारी बनवून घेईल. ज्यावर चर्चा चालू आहे त्या पुस्तकातील पृष्ठांचे तो सतत निर्देश करील, एखादी गोष्ट स्पष्ट व्हावी म्हणून तो तिची वेगवेगळ्या गोष्टींशी तुलना करील. या मागील उद्देश हा की, निर्देशिलेल्या पृष्ठांवरील मजकूर वाचकाने वाचावा, त्यावर स्वतंत्रपणे विचार करावा, परिचयकर्त्याला त्याबद्दल प्रश्न विचारावेत, त्याच्याशी चर्चा करावी. एक-दिशा रस्ता हा बौद्धिक अभिसरणाला नेहमीच घातक ठरतो.

वरील मुद्दे दृष्टीसमोर ठेवून कॉलिंगवुडच्या *कलेची मूलतत्त्वे* या पुस्तकावरील प्रस्तुत भाष्य लिहिले आहे. आजच्या वाचकाला जिव्हाळ्याचे वाटतील असे काही प्रश्न कॉलिंगवुडने उपस्थित केले आहेत. त्यांच्यावर चर्चा करण्यास पुष्कळ वाव आहे. या भाष्याच्या निमित्ताने अशी चर्चा सुरू झाली तर ती आपल्या बौद्धिकतेचे प्रसाद चिन्ह ठरेल.

१९६४ मध्ये मी मुंबई विद्यापीठातील इंग्रजीच्या स्नातकोत्तर विभागात शिक्षक म्हणून रुजू झालो. माझे त्यानंतरचे विद्यार्थी त्याआधीच्या विद्यार्थ्यांपेक्षा गुणात्मक दृष्ट्या वेगळे होते. येथील एम्.ए. च्या विद्यार्थ्यांमध्ये चांगले वाचन केलेले, परिसंवाद, चर्चासत्रे, अभ्यासमंडळे, चित्रप्रदर्शने, संगीताचे कार्यक्रम, नाट्यप्रयोग इत्यादींनी संस्कारित झालेल्यांची संख्या दरवर्षी बऱ्यापैकी असते. हे विद्यार्थी वर्गात व वर्गाबाहेर मोकळेपणाने चर्चा करतात. चाकोरीबाहेर जाऊन विचार करण्याची त्यांची तयारी असते. त्यांच्याबरोबर झालेल्या चर्चांमुळे शिक्षकाचा हमखास फायदा होतो. मला हा फायदा मोठ्या प्रमाणात मिळाला आहे. या विद्यार्थ्यांनी माझ्या बौद्धिक शिदोरीत कायम टिकेल अशी भर टाकली आहे. या सर्वांच्या ऋणाची अल्पशी परतफेड करावी म्हणून हे पुस्तक त्यांना अर्पण केले आहे.



अनुक्रमणिका

उपोद्घात

सुमारे वीस वर्षांपूर्वी बेनेदेत्तो क्रोचे या इटॅलियन सौंदर्य-शास्त्रज्ञाच्या *इस्थेटिक* या पुस्तकाचा *नवभारत* मासिकात तपशीलवार परिचय करून देण्यात आला होता. नंतर तो *क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र – एक भाष्य* या नावाने प्राज्ञ पाठशाळा मंडळ, वाई, यांनी १९७४ मध्ये पुस्तकरूपात प्रकाशित केला. या भाष्यात मूळ पुस्तकाचा तपशीलवार परिचय करून देणे व त्यांतील सिद्धांताची चर्चा करणे या दोन्ही गोष्टींचा समावेश करण्यात आला होता.

या आजच्या उपक्रमात कॉलिंगवुडच्या *दी प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट* या पुस्तकाचा वरील प्रकारचा परिचय करून द्यायचा आहे. क्रोचे हा एका अर्थाने कॉलिंगवुडचा पूर्वासूरी म्हणावा लागेल. या दोघांच्या सिद्धांतांत काही प्रमाणात भेद असले तरी, त्यांच्यात लक्षणीय साम्यही आहे. क्रोचेने आपला सिद्धांत विसाव्या शतकाच्या अगदी आरंभाला मांडला; कॉलिंगवुडने आपले प्रतिपादन या शतकाच्या साधारण मध्यावर केले. कॉलिंगवुड हा आजच्या वाचकाला कालानुक्रमे जास्त जवळचा, त्याच्या व आपल्या आजच्या प्रश्नांमध्ये जास्त साम्य व मराठी वाचकाच्या दृष्टीने तो विशेष महत्त्वाचा व काहीसा परिचित आहे. पण सर्वत्र कॉलिंगवुडच्या मानाने क्रोचेचा प्रभाव व दबदबा जास्त मोठा आहे; तो युरोपियन कीर्तीचा सौंदर्यशास्त्रज्ञ व तत्त्वज्ञ म्हणून ओळखला जातो. पण तो मराठी वाचकाला परिचित नाही म्हणून क्रोचेवरील वर निर्देशिलेल्या भाष्यातील पुढील अवतरण येथे देणे उपयुक्त ठरेल.

'या शतकाच्या पहिल्या दोन-तीन दशकात क्रोचेचा विलक्षण दबदबा होता. त्याच्या सौंदर्यमीमांसेने अनेक लोक अक्षरशः भारले गेले होते. त्याचे *इस्थेटिक* हे पुस्तक १९०१ मध्ये प्रसिद्ध झाले. १९०९ मध्ये त्याचे इंग्रजी भाषांतर डग्लस आइन्स्लेने केले. त्याच्या प्रस्तावनेत आइन्स्ले असे सांगतो की, *इस्थेटिक*चे इंग्रजीत भाषांतर होण्याचे आधीच इटलीमध्ये त्याच्या तीन आवृत्त्या निघालेल्या होत्या व ते विलक्षण लोकप्रिय झाले होते. *इस्थेटिक*ला कादंबऱ्यांपेक्षा जास्त मागणी होती. त्याचप्रमाणे त्याची फ्रेंच, जर्मन व युरोपातील इतर भाषांमध्येही भाषांतरे झालेली होती. आइन्स्लेच्या भाषांतराची सुधारून वाढवलेली दुसरी आवृत्ती १९२० मध्ये प्रसिद्ध झाली. तोपर्यंत इटलीत *इस्थेटिक*ची चौथी आवृत्ती प्रसिद्ध झालेली होती. *इस्थेटिक*सारख्या कठीण व तत्त्वचर्चात्मक पुस्तकाच्या इटलीत चार आवृत्त्या निघाव्या व त्याची भाषांतरेही खूप लोकप्रिय व्हावी ही निश्चितपणे आश्चर्यजनक घटना म्हटली पाहिजे. तितकीच आश्चर्यजनक दुसरी गोष्ट म्हणजे क्रोचेच्या मताचे विचारवंतांनी आणि टीकाकारांनी केलेले उत्स्फूर्त स्वागत ही होय. आइन्स्लेच्या मनात क्रोचेविषयी किती आदर होता हे त्याच्या प्रस्तावनेवरून ध्यानात येते. इंग्लंडमध्ये कॅरिटने आपल्या *थिअरी ऑफ ब्यूटी* आणि *इन्ट्रोडक्शन टु इस्थेटिक्स* मध्ये क्रोचेच्या आविष्कारवादाचा पुरस्कार केला. कॅरिटने क्रोचेवर काही महत्त्वाचे आक्षेप घेतले आहेत हे जरी खरे असले तरी, त्याची भूमिका बव्हंशी क्रोचेप्रणित आविष्कारवादाच्या फार जवळ येते हे लक्षात ठेवायला हवे. कॉलिंगवुडने आपल्या *दी प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट* मध्ये क्रोचेचाच सिद्धांत विशिष्ट प्रकारे संस्कारित करून मांडला. आय्.ए. रिचर्ड्स हा क्रोचेचा कठोर टीकाकार आहे; पण १९२४ मध्ये लिहिलेल्या *प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिझम* मध्ये क्रोचे फार लोकप्रिय असल्याचे त्याने नमूद केले आहे. अमेरिकन टीकाकार स्पिन्गार्न याने 'द न्यू क्रिटिसिझम' या १९१० मध्ये लिहिलेल्या प्रसिद्ध निबंधात क्रोचेची लोकप्रियता दिवसेंदिवस कशी वाढते आहे, हे सांगितले आहे. भारतातही क्रोचेचा प्रभाव पडलेला दिसतो. प्रॉ. एस्.के. डे यांच्यासारखा संस्कृत साहित्यशास्त्रावर लिहिणारा अधिकारी विद्वान क्रोचेच्या प्रभावाखाली आला असल्याचे त्याच्या *संस्कृत पोएटिक्स अॅज अ स्टडी ऑफ इस्थेटिक्स* या पुस्तकावरून लक्षात येते. मर्ढेकरांसारख्यांच्या लिखाणात क्रोचेचे केवळ ओझरते उल्लेख येतात. यावरून मराठी टीकाकारांवर क्रोचेचा प्रभाव फारसा पडला नाही, असा निष्कर्ष काढणे चूक ठरेल. मराठीत क्रोचे आला तो कॉलिंगवुडचे मार्फत; आणि एके काळी मराठी टीकेवर कॉलिंगवुडची किती खोलवर छाप पडलेली होती, हे सर्वांना ठाऊकच आहे.' (रा.भा. पाटणकर, *क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र – एक भाष्य*, प्राज्ञ पाठशाळा मंडळ, वाई, १९७४, प्रस्तावना, पृ. १-२. यापुढे प्रस्तुत भाष्याचा उल्लेख *क्रोचे-भाष्य* असा केला आहे.)

आजच्या वाचकाला क्रोचे एका वेगळ्या कारणासाठी महत्त्वाचा वाटण्याची शक्यता आहे. गेल्या काही वर्षांत विशेष प्रसिद्धी मिळालेला इटालियन मार्क्सवादी विचारवंत अँटोनियो ग्राम्ची (Antonio Gramsci) याच्यावर क्रोचेचा प्रभाव पडलेला होता. आपल्या *Main Currents of Marxism* (O.U.P. 1978) च्या तिसऱ्या खंडात कोलाकोवस्की (Kolakowski) याबद्दल लिहितो: 'The main theme of Gramsci's reflections is that which dominated Marx's early writings: the question of the relation of human thoughts, feelings, and will to "objective" so-

cial processes. Few other Marxists expressed so emphatically the viewpoint generally known as historicism (in one sense of that term) in contrast to transcendentalism. The essence of this view is that the meaning and "rationality" of all human behaviour and every product of human activity, including works of the mind such as philosophy and science, is manifested only in relation to the "global" historical processes of which they are part. In other words, the "truth" of philosophy or science is "truth" in a socially pragmatic sense: what is true is that which, in a particular historical situation, expresses the real developmental trend of that situation. Neither philosophies nor sciences can be judged by any other criteria than those we use to judge social institutions, religious beliefs, emotions, or political movements. This anti-positivist and anti-scientistic relativism of Gramsci's was no doubt rooted in his Crocean studies, but he believed it be the quintessence of Marxism – or of "the philosophy of praxis"...' (pp. 228-229).

क्रोचेची कीर्ती युरोपभर पसरली हे वर आले आहे. कॉलिंगवुड-विषयी असा दावा करता येणार नाही. त्याच्या प्रभावाची व लोकप्रियतेची कक्षा इंग्रजीचा वापर करणाऱ्या देशांपुरती मर्यादित होती. त्याचे *कलेची मूलतत्त्वे (द प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट)* हे पुस्तक क्लॅरेंडन प्रेसने १९३८ मध्ये ऑक्सफर्डला प्रथम प्रकाशित केले. तेव्हापासून १९५५ पर्यंतच्या काळात त्याची आणखी चार पुनर्मुद्रणे प्रसिद्ध झाली. प्रस्तुत पुस्तकाच्या लोकप्रियतेचा आणखी पुरावा देण्याची जरूरी नाही. त्याचे पहिले प्रकाशन महायुद्ध सुरू होण्याच्या थोडा काळ आधी झाले, आणि पहिले पुनर्मुद्रण युद्ध संपण्याच्या सुमारास, १९४५ मध्ये, झाले. दोन्ही वेळेला महायुद्धाच्या ढगांची दाट छाया युरोपभर पडलेली होती. ज्यात मानव व मानवेतर जग यांची प्रचंड हानी झाली त्या महायुद्धाची पार्श्वभूमी या पुस्तकाला मिळाली होती. अशा पार्श्वभूमीवर सर्वांगीण मानवी जीवनाबद्दल गंभीरपणे व सखोल चिंतनाला कॉलिंगवुडसारखा तत्त्वज्ञ प्रवृत्त होणे स्वाभाविकच म्हणायला हवे. कॉलिंगवुड हा आधुनिक काळातील एक महत्त्वाचा तत्त्वचिंतक मानला जातो. तो स्वतः एक इतिहासकार होता; इतिहासाच्या स्वरूपाबद्दल त्याने तत्त्वज्ञानात्मक पातळीवरूनही सिद्धांतन केले होते. तो ऑक्सफर्ड विद्यापीठात तत्त्वज्ञानाचा प्राध्यापक होता. वेगवेगळ्या कलाक्षेत्रातील तो एक चांगला जाणकार होता. त्याने टी.एस्. एलियट, शॉ, गाल्सवर्दी, हार्डी इत्यादींविषयी प्रस्तुत पुस्तकात केलेली भाष्ये वाचली की, तो इंग्रजी साहित्याकडे चिकित्सक दृष्टीने पाहणारा मर्मज्ञ वाचक होता याची खात्री पटते. तो एक चांगला शैलीकारही होता.* इतक्या बहुविध तयारीचा लेखक व कोणालाही गंभीरपणे विचार करायला लावील अशी परिस्थिती यांचा उत्तम संयोग झालेला या पुस्तकात दिसतो, आणि म्हणून वाचकावर सर्वात जास्त परिणाम होतो तो कॉलिंगवुडच्या लेखनातील मनःपूर्वकता, मानवी जीवनात व कलेत त्याला मिळालेली मर्मदृष्टी, त्याची आस्था, आणि गांभीर्य या गुणांचा.

कॉलिंगवुडच्या *प्रिन्सिपल्स*चा इंग्लंडप्रमाणे मराठीतही परिणाम झाला असावा. १९५०-६० च्या सुमारास या पुस्तकाचे समीक्षकांनी व साहित्यामध्ये डोळसपणे रस घेणाऱ्या वाचकांनी सामूहिक वाचन केल्याचे ऐकिवात आहे. या गंभीर प्रकृतीच्या वाचकांची एक निकडीची गरज त्यामुळे भागली असावी. उथळ करमणूकवाद व ढोबळ नीतीवाद यांच्यामुळे त्यांचे समाधान होत नसणार. कला म्हणजे सुटसुटीत तंत्र-मंत्रात बसविता येईल अशी कारागिरी नव्हे, हे त्यांना जाणवले असणार. तसेच, कलेने विशिष्ट जीवनमूल्यांचा प्रसार करावा, हेही त्यांना पटत नसावे. कलां-विषयीच्या ज्या प्रकारच्या दृष्टिकोनाच्या शोधात हे समीक्षक होते त्याचेच प्रतिपादन कॉलिंगवुड आपल्या पुस्तकात करीत असल्याचे त्यांना वाटले असणे शक्य आहे. कलावंत हा समाजाचा एक अतिशय संवेदनाक्षम अँटेना होऊ शकतो, हे त्यांना त्यांच्या

* एन्सायक्लोपीडिया ब्रिटॅनिकाच्या १९८८ च्या आवृत्तीत आर्. (रॉबिन) जी. (जॉर्ज) कॉलिंगवुड (२२/२/१८८९-९/१/१९४३) विषयी पुढील माहिती दिलेली आहेः कॉलिंगवुड तत्त्वज्ञ व इतिहासकार म्हणून प्रसिद्ध होता. तत्त्वज्ञान व इतिहास या दोन विद्याशाखांमध्ये समन्वय साधण्याचा त्याने प्रयत्न केला. त्याच्यावर त्याच्या वडिलांचा मोठा प्रभाव होता. त्याचे वडील पुराणवस्तुसंशोधक व चित्रकार होते. ते जॉन रस्किनचे स्नेही असून त्यांनी रस्किनचे चरित्र लिहिले आहे. स्वतः आर्.जी. कॉलिंगवुड चित्रकार होता. त्याने अनेक वर्षे संगीत-रचना केली. रोमन काळातील ब्रिटनच्या इतिहासाच्या क्षेत्रात तो प्रमाणभूत तज्ज्ञ मानला जात असे.

अनुक्रमणिका

बऱ्याच इंग्रजी व काही मराठी साहित्यकृतींच्या वाचनावरून वाटत होते. 'कलेसाठी कला' या सिद्धांताकडून 'कलेच्या स्वायत्तते'च्या सिद्धांताकडे वाटचाल करणाऱ्यांनाही कॉलिंगवुडच्या विचारप्रणालीचे आकर्षण वाटणे स्वाभाविक होते. कलेचा जीवनाशी असलेला संबंध न तोडता तिची स्वायत्तता, स्वयंपूर्णता, स्व-साध्यात्मकता मांडणारा कॉलिंगवुड त्या पिढीतील मराठीतील गंभीर प्रकृतीच्या वा.ल. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ यांच्यासारख्या समीक्षकांना जवळचा वाटला असला, तर त्यात आश्चर्य नाही. कलेविषयीचा एक नवा संकल्पना-व्यूह मराठीत १९५० च्या सुमारास येत असावा. तो व्यूह विश्वचैतन्यवादाचा होता. इंग्रजी साहित्य-मीमांसकांच्या विशिष्ट साहित्यकृती-समीक्षेतून विश्वचैतन्यवादी विचार मराठीत झिरपत आला असणार हे निश्चित; पण तो सैद्धांतिक पातळीवर कॉलिंगवुडच्या मार्फत आला असणे फार संभवनीय वाटते. मराठीच्या दृष्टीने कॉलिंगवुडचे महत्त्व काय, हे वरील चर्चेवरून लक्षात येईल.

क्रोचे व कॉलिंगवुड यांच्यात फार साम्य असल्याचे वर आले आहे; पण कॉलिंगवुडने क्रोचेच्या ऋणाचा आपल्या पुस्तकात स्पष्ट उल्लेख कोठेही केलेला नाही. एका तळटीपेत क्रोचेचा उल्लेख येतो; आणि तोही फारशा महत्त्वाच्या संदर्भात नव्हे. या अनुल्लेखामागे असलेल्या कारणांबद्दल काही कयास करता येतात. एक म्हणजे, विश्वचैतन्यवादी विचारप्रवाह त्या वेळच्या वातावरणात सर्वत्र पसरला असावा, तेव्हा जे सर्वत्र उपलब्ध होते ते आपण एका विशिष्ट लेखकाकडून घेतले हे मुद्दाम सांगण्याची कॉलिंगवुडला जरूरी वाटली नसावी. दुसरे असे की, क्रोचे व कॉलिंगवुड यांच्यात जसे साम्य आहे, तसा भेदही आहे. त्यांनी आपल्या सिद्धांतांची मांडणी अगदी वेगवेगळ्या प्रकारे केली आहे. क्रोचेने आपला सिद्धांत *इस्थेटिक*च्या अगदी सुरुवातीला – पुस्तकाच्या पहिल्या दोन प्रकरणांत – मांडला आहे. ही मांडणी केल्यानंतर आपल्या विरोधी विचारप्रणालींना त्याने चूक म्हणून दूर सारले आहे. आपला कलाविषयक सिद्धांत मांडताना क्रोचे तत्त्वज्ञानाच्या सर्व क्षेत्रांमध्ये मोकळेपणाने वावरतो. ही सर्व क्षेत्रे एकाच सबंधाची अविभाज्य अंगे आहेत, असे त्याचे मत आहे. तो पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत स्वच्छपणे सांगतो की: 'Philosophy is unity, and when we treat of Aesthetic or of Logic or of Ethics, we treat always of the whole of philosophy, although illustrating for didactic purposes only one side of that inseparable unity.' (Benedetto Croce, *Aesthetic*, As science of expression and general linguistic, tr. Douglas Ainslie, Vision Press, repr. 1953, Intro.). क्रोचे जेव्हा एखाद्या विषयाविषयी प्रतिपादन करतो, तेव्हा त्याच्या मनात स्वतःचे सर्व तत्त्वज्ञान असते, हे केव्हाही विसरून चालत नाही. क्रोचेचा सौंदर्यविषयक सिद्धांत त्याच्या एकूण तत्त्वज्ञानाचा भाग आहे हे सुरुवातीपासून लक्षात येते. त्याची एकूण तत्त्वज्ञानात्मक भूमिका विशिष्ट प्रकारची असल्याने त्याची सौंदर्यमीमांसा विशिष्ट प्रकारची झाली आहे. त्यापैकी पहिली ही दुसरीचा पाया आहे. दुसरीचे तात्त्विक समर्थन सुंदर वस्तूंच्या चिकित्सेने होत नाही, ते होते पहिलीच्या चिकित्सेने. क्रोचे *इस्थेटिक*मध्ये एकाच वेळी कलामीमांसा व ज्ञानशास्त्रीय चिकित्सा करतो आहे असे जे जाणवते ते त्याची सौंदर्यमीमांसा व त्याचे एकूण तत्त्वज्ञान यांच्यामधील विशिष्ट प्रकारच्या संबंधामुळेच. उदा. *इस्थेटिक*च्या पहिल्या दोन प्रकरणांमधील पुढील विधाने पाहा: 'Knowledge has two forms: it is either *intuitive* knowledge or *logical* knowledge', '... intuitive knowledge is expressive knowledge', 'We have frankly identified intuitive or expressive knowledge with the aesthetic or artistic fact...' (*Ibid*, pp. 1 and 12). क्रोचे कलेविषयी जो सिद्धांत मांडणार आहे त्यानुसार कलेचे मूळ ज्ञानाच्या एका प्रकारात असते. हा प्रकार म्हणजे प्रातिभ ज्ञान (intuitive knowledge) असून ते संकल्पनात्मक ज्ञानापेक्षा वेगळे आणि तर्कदृष्ट्या त्याच्या आधीचे असते. या ज्ञानप्रकाराला तो आविष्कारस्वरूपी (expressive) ज्ञानही म्हणतो. जर क्रोचेच्या एकूण तत्त्वज्ञानाची, तो वापरीत असलेल्या तात्त्विक परिभाषेची माहिती नसेल, तर क्रोचेचे कलेविषयीचे प्रतिपादन कळेनासे होते.*

* क्रोचेने आपल्या *इस्थेटिक*मध्ये *'इंटुइशन'* हा शब्द वापरल्यामुळे काही वाचकांचा गैरसमज झाला आहे असे दिसते. उदाहरणार्थ, प्रा. गंगाधर पाटील यांनी आपल्या 'देरिदा व वि-रचनावाद' या विषयावरील ववथ्या लेखांकात असे लिहिले आहे: 'या इंद्रियगोचर वस्तुविश्वापलीकडे एक मूळ वस्तूंचे (थिंग्ज इन देमसेल्व्हज) विश्व आहे. या मूळ वस्तूंच्या विश्वाचे ज्ञान आपल्या इंद्रियांच्या व बुद्धीच्या ग्रहणशक्तीच्या आवाक्यात येत नाही. त्यामुळे या मूळ वस्तूंच्या विश्वासंबंधी काही एक ज्ञानविधान करणे हे मानवी बुद्धीच्या अधिकारकक्षेत येत नाही. ही ऐंद्रिय व वैज्ञानिक ज्ञानाची मर्यादा आहे, अशी कान्टची भूमिका होती.

कॉलिंगवुडची प्रतिपादनाची रीत वेगळी आहे. त्याचीही स्वतःची अशी तत्त्वज्ञानात्मक मते आहेत. इतर तत्त्वज्ञांच्या मतांची चिकित्सा करीत करीत तो आपल्या मतांना निश्चित स्वरूप देतो. तो हे काम किती कौशल्याने करतो हे बघायचे

'परंतु कान्टनंतरच्या क्रोचे-कॉलिनवुड [कॉलिंगवुड] आदी कला-मीमांसकांनी कान्टच्या भूमिकेला विरोध केला. त्यांच्या मते या ऐंद्रिय ज्ञानाच्या मर्यादा भेदून इंद्रियगोचर विश्वापलीकडील मूळ वस्तूंना व परमतत्त्वाला स्पर्श करणारी एक मनःशक्ती काही प्रतिभावंत व्यक्तींमध्ये वसत असते. या मनःशक्तीचे नाव कल्पनाशक्ती असे आहे. ही कल्पनाशक्ती इंद्रियगोचर विश्वापलीकडे जाऊन मूळ वस्तूंच्या विश्वाला आपला दिव्य स्पर्श करते आणि त्या मूळ वस्तूंचे व परमतत्त्वाचे ज्ञान करून घेते. कलावंताची कल्पनाशक्ती या प्रातिभ, इंद्रियातीत ज्ञानाचा आविष्कार कलाकृतीतून करीत असते, असा एक कलाविचार कान्टनंतरच्या क्रोचे आदी कलामीमांसकांनी मांडला.

'इंद्रिये व बुद्धी यांच्या पलीकडील हे प्रातिभ व इंद्रियातीत ज्ञान उच्च कोटीतील मानले गेले. हे प्रातिभ ज्ञान प्रतिभावंत कलावंताला आपल्या कल्पनाशक्तीच्या किंवा प्रतिभेच्या किमयेमुळे प्राप्त होत असते. म्हणून तो कलावंत आणि त्याची प्रतिभा यांना असाधारण महत्त्व प्राप्त झाले. कला आणि कलावंत यांना विज्ञान आणि विचारवंत यांच्यापेक्षा श्रेष्ठ मानले जाऊ लागले. तर्कनिष्ठ आणि वैज्ञानिक ज्ञान प्रातिभ ज्ञानापेक्षा कमी लेखले गेले. या भूमिकेतून जो कलाविचार जन्माला आला तो आविष्कारवाद किंवा रोमँटिकवाद या नावाने ओळखला जातो.' (*अनुष्टुभ्*, जुलै-ऑगस्ट १९९३, पृ. १०).

क्रोचेच्या लिखाणात वरील विधानांच्या पुष्ट्यर्थ दाखविता येईल असे काहीही नाही. क्रोचेचे पुढील उतारे या विधानांच्या विरोधी ठरतातः

(a) 'Knowldege has two forms: it is either *intuitive* knowledge or *logical* knowledge; knowledge obtained through the *imagination* or knowledge obtained through the *intellect*; knowledge of the *individual* or knowledge of the *universal*; of *individual things* or of the *relations* between them; it is, in fact, productive either of *images* or of *concepts.*' (*Aesthetic*, tr. Ainslie, p. 1).

(b) '... intuitive knowledge is expressive knowledge. Independent and autonomous in respect to intellectual function; indifferent to later empirical discriminations, to reality and unreality, to formations and apperceptions of space and time, which are also later: intuition or representation is distinguished as *form* from what is felt and suffered, from the flux or wave of sensation, or from psychic matter; and this form, this taking possession, is expression, to intuite is to express; and nothing else... than to *express*.' (*Ibid*, p. 11).

(c) 'Intuition gives us the world, the phenomenon; the concept gives us the noumenon, the spirit' (*Ibid*, p. 31).

वरील उताऱ्यांवरून हे स्पष्ट होईल की, प्रातिभ ज्ञान हा ज्ञानाचा एक प्रकार आहे. त्यात माणसाला गोष्टींच्या वैशिष्ट्यपूर्णतेची जाणीव होते. ही ज्ञानाची पहिली पायरी आहे, अंतिम किंवा सर्वात महत्त्वाची पायरी नव्हे. वरीलपैकी तिसऱ्या उताऱ्यामुळे हे स्पष्ट होते. क्रोचेने प्रातिभ ज्ञानाला महत्त्वाचे स्थान दिले आहे; पण ते सर्वोच्च ज्ञान असल्याचा दावा त्याने कोठेही केलेला नाही.

इंग्रजीतील 'intuition' व मराठीतील 'प्रातिभ ज्ञान' या दोन्ही संज्ञा त्यांच्या अर्थच्छटांच्या दृष्टीने गैरसोयीच्या आहेत. Concise Oxford Dictionary मध्ये 'intuition' चे अर्थ पुढीलप्रमाणे दिले आहेतः 'Immediate apprehension by the mind without reasoning; immediate apprehension by sense; immediate insight'. कान्टसारखे तत्त्वज्ञ प्रस्तुत संज्ञा वरीलपैकी दुसऱ्या अर्थाने वापरतात. क्रोचेला अभिप्रेत असलेला अर्थ या अर्थाच्या फार जवळचा आहे. तरी कान्ट व क्रोचे अगदी एकाच अर्थाने हा शब्द वापरत नाहीत. वरीलपैकी पहिल्या दोन अर्थांमध्ये एका बाबतीत सारखेपणा आहे. युक्तिवाद, तार्किक प्रक्रिया इत्यादींच्या मध्यस्थीशिवाय इंद्रिये व मन यांना प्राप्त होणारे ज्ञान हेच दोन्ही ठिकाणी प्रस्तुत आहे. हे साम्य मनात ठेवूनच जी.ई. मूरने आपल्या नीतिशास्त्रीय मीमांसेत 'इंटुइशन' हा शब्द वापरला आहे. जसे फुलाच्या पिवळेपणाचे ज्ञान युक्तिवादाच्या साहाय्याने न होता प्रत्यक्ष बघण्याने होते, तसे ज्ञानाचे, मैत्रीचे... चांगलेपण युक्तिवादाशिवाय मनाने केलेल्या प्रत्यक्ष अवलोकनानेच कळते, असा मूरचा सिद्धांत आहे. प्रस्तुत प्रक्रियेतील युक्तिवादांच्या अनुपस्थितीपुरते कान्ट, क्रोचे व मूर यांच्यात सारखेपण आहे, पण कान्ट व क्रोचे हे दोघे प्रामुख्याने ऐंद्रिय ज्ञानाच्या संदर्भात बोलत आहेत, तर मूरच्या विवेचनातील 'इंटुइशन'चा ऐंद्रिय ज्ञानाशी काहीही संबंध नाही. तो ऐंद्रिय ज्ञानाचा फक्त दाखला देत असल्याचे दिसते. वर दिलेल्या अर्थांपैकी तिसरा अर्थ इतरांपासून वेगळा काढायला हवा. हा अर्थ अंतर्ज्ञानादी गोष्टींच्या फार जवळ येतो. जे सामान्यपणे विचारप्रक्रियेने साध्य असते ते काही लोकांना या प्रक्रियेशिवायच प्राप्त होते असे काहीजण मानतात. 'immediate insight' चा हाच अभिप्राय आहे. 'प्रातिभ' या शब्दालाही ही अर्थच्छटा आहे. 'प्रातिभ' या शब्दाचा अर्थ आपटे यांच्या संस्कृत-इंग्रजी कोशात 'Relating to divination or genius' असा दिला आहे. क्रोचेला हा

असेल, तर *प्रिन्सिपल्स*ची १२५ ते २२४ ही पृष्ठे पाहावी. आपल्या विवेचनातील अगदी महत्त्वाच्या टप्प्यावर त्याने तत्त्व-ज्ञानाची मदत घेतली आहे हे खरे, पण क्रोचेप्रमाणे तोही मुख्यतः तत्त्वज्ञानाच्या जोरावर एक कलाविषयक संपूर्ण सिद्धांत मांडतो आहे असे वाटत नाही. त्याने आपल्या पुस्तकाची रचनाच अशी केली आहे की, तत्त्वज्ञानात्मक चिकित्सेचा भाग सुरुवातीला न येता मध्यावर यावा. त्याच्या मते 'कला' हा शब्द काही वेळा योग्य व काही वेळा अयोग्य, चुकीच्या गोष्टींसाठी वापरला जातो. या गोष्टींचे त्याने सरळ दोन वर्ग कल्पिले आहेत. (१) कला व (२) अ-कला. आपल्या प्रतिपादनाची पहिली १०५ पृष्ठे त्याने अ-कलेच्या चर्चेत खर्च केली आहेत. खरी कला म्हणजे काय हे ज्याला ठाऊक असते, तोच खोट्या कलेविषयी, अ-कलेविषयी निश्चित असे लिहू शकतो. जेव्हा कला म्हणजे काय नाही याविषयी कॉलिंगवुड लिहितो तेव्हा त्याच्या मनात खरी कला म्हणजे काय याबद्दलचा सिद्धांत तयार असणार यात शंका नाही. पण तो आपला सिद्धांत एकदम मांडत नाही. सुरुवातीला तो इतरांच्या सिद्धांतांची चिकित्सा करतो. त्याला स्वतःला कलेविषयी जी जाण आली होती, मर्मदृष्टी मिळाली होती, तिच्या साहाय्याने तो हे सिद्धांत तपासतो व चुकीचे म्हणून बाजूला सारतो. क्रोचेने आपल्या सिद्धांताची मांडणी यापेक्षा अगदी वेगळ्या प्रकारे केल्याचे वर आले आहे.

दुसरीही एक शक्यता आहे. जेव्हा कॉलिंगवुड हे पुस्तक लिहीत होता त्यावेळी त्याच्या आजूबाजूला काही नव्या गोष्टी घडत होत्या. नवीन प्रकारचे नाट्य, काव्य, चित्रकला प्रस्थापित होत होती. पण जुन्या कलासिद्धांतांच्या अवशेषांमुळे या प्रस्थापनेच्या कामात अडथळे येत होते. याच वेळेला कला-मीमांसेच्या क्षेत्रातही नवी भर पडत होती. महत्त्वाची गोष्ट अशी की, काव्य, नाट्य, चित्रकला, शिल्पकला या क्षेत्रांमध्ये मोलाचे योगदान करणारे कलावंत स्वतःही सैद्धांतिक भर टाकीत होते. ही मंडळी जे लिहीत होती त्यात गोंधळलेपणा पुष्कळ होता; पण त्याचबरोबर जिवंतपणाही पुष्कळ होता. आत्मजाणीव झालेल्या या कलावंत-सौंदर्यमीमांसकांच्या मदतीला कॉलिंगवुडच्या रूपाने तत्त्वज्ञानातील एक विचारधाराच आली असे म्हणता येईल. कॉलिंगवुड लिहितो:

'We have in this way a new drama... a new poetry... a new way of painting... some very interesting experiments in a new way of writing prose... These things are gradually establishing themselves; but they are much hampered by rags and tatters of moribund theory which still encumber and intimidate the minds of people who ought to be welcoming the new developments.

'At the same time we have a new and very lively, if somewhat chaotic, growth of aesthetic theory and criticism written mostly by... poets, dramatists, painters and sculptors themselves... and it is to contribute in my own way to this development, and thus indirectly to the new movement in the arts themselves, that I publish this work... Everything written in this book has been written in the belief that it has a practical bearing... upon the condition of art in England in 1937...' (R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford, 1938, repr. 1955, Preface, p. V-VI).

१९३७ च्या आसपासचे कलावंत-समीक्षक जर आत्मभान मिळविण्याचा प्रयत्न करीत असतील, तर ते त्यांच्या त्यांच्या क्षेत्रांत मिळविलेल्या जाणिवांच्या साहाय्याने विचार करीत असणार

अर्थ अभिप्रेत नाही. वरील अर्थामध्ये घोटाळा होण्याची शक्यता लक्षात ठेवून मी *क्रोचे-भाष्यात* पुढील खुलासा केला आहे: 'इंटुइशन' या शब्दाऐवजी यापुढे आपण 'प्रातिभ-ज्ञान' हा शब्द वापरू... हा शब्द पहिल्या दोन प्रकरणांत वापरण्याचे मुद्दाम टाळले. याचे एक कारण असे की, आपल्याला एक संकल्पना समजावून घ्यायची होती. हे करीत असताना 'इंटुइशन' या शब्दामुळे विशेष अडचण येण्याची शक्यता नव्हती. दुसरे असे की, 'प्रातिभ' हा शब्द वापरल्याने क्रोचेला अभिप्रेत नसलेल्या काही अर्थच्छटा वाचकाच्या मनात येण्याचे भय होते. उदा. 'प्रतिभा' या शब्दाचे 'प्रातिभ' या शब्दाशी जे नाते आहे त्यावरून 'प्रातिभ-ज्ञान' म्हणजे प्रतिभावंताला (जिनीअस-ला) किंवा ऋषीमुनींना, द्रष्ट्यांना होणारे ज्ञान असा अर्थ एखाद्याने केला असता. 'इंटुइशन' या संज्ञेला क्रोचेच्या सौंदर्यविचारात फार महत्त्वाचे स्थान असल्याने या संज्ञेचा क्रोचेला अभिप्रेत असलेला अर्थ स्पष्ट करणे फार आवश्यक होते. ते स्पष्टीकरण आपल्याला मिळालेले आहे. म्हणून आता त्या संज्ञेच्या ऐवजी 'प्रातिभ-ज्ञान' ही संज्ञा वापरायला हरकत नाही. (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. ४४.) ज्या घोटाळ्याचा वर उल्लेख केला त्याचेच एक उदाहरण प्रा. गंगाधर पाटील यांच्या या टिपेच्या सुरुवातीला दिलेल्या अवतरणात मिळते.

हे स्पष्ट आहे. त्या जाणिवा केवळ तत्त्ववेत्त्यांच्या असणे संभवनीय नाही. जर कॉलिंगवुडचा उद्देश वरील कलावंत-समीक्षकांना आत्मभान मिळविण्यात मदत करणे हा असेल, तर त्यानेही केवळ तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवरून कलामीमांसा न करणे उचित ठरते. तो तत्त्वज्ञानात्मक पातळीवरून सिद्धांतन (theorising) करणार आहे हे खरे; पण ते नंतर, पुस्तकाच्या मध्यावर, सुरुवातीला नव्हे. कॉलिंगवुडच्या समोर जरी इंग्लंडची तत्कालीन परिस्थिती होती, तरी त्याच्या मनात कोठेतरी सर्व युरोपातील परिस्थितीही असावी असे वाटते. तसे नसते तर त्याने पुढील वाक्यात आधुनिक युरोपचा निर्देश केला नसता.

'Analogically, we use the word "art" of many things which in certain ways... resemble what we call art in our own modern European world, but in other ways are unlike it.' (*Principles*..., p. 9).

पहिल्या महायुद्धानंतरच्या युरोपीय कला-जाणिवांना कॉलिंगवुड आपल्या पुस्तकात तात्त्विक स्पष्टता मिळवून देतो आहे असे म्हटल्यास ते उचित होईल. कॉलिंगवुडने स्वतःच्या काळात चाललेल्या कलाविषयक चर्चेच्या पार्श्वभूमीवर आपल्या सिद्धांतनाला प्रारंभ केला असल्याने त्याच्या पुस्तकात काही वैशिष्ट्ये दिसतात; एरवी ती या पुस्तकात दिसली नसती. उदाहरणार्थ, कला म्हणजे काय नाही याबद्दलचे पहिले १०५ पृष्ठांचे विवेचन पाहा. १९३५-४० च्या सुमारास इंग्लंडमध्ये चाललेल्या कलेच्या स्वरूपाबद्दलच्या चर्चेत ते फार महत्त्वाचे ठरले असणार. त्याचा पूर्वासुरी बेनेदेत्तो क्रोचे याने वरील विषयावर असे विवेचन केलेले नाही. कारण क्रोचे वेगळ्या काळात व वेगळ्या पार्श्वभूमीवर लिहीत होता. त्या वेगळ्या संदर्भात त्याला अशा विवेचनाची गरज भासली नसणार हे उघड आहे.

वरील निष्कर्ष बऱ्याच अंशांनी बरोबर असला तरी, कॉलिंगवुड ज्या कला-जाणिवेला स्पष्टता देणार आहे तिचा उगम अठराव्या शतकाच्या शेवटी प्रस्थापित झालेल्या कान्टच्या स्वायत्ततावादी सौंदर्यमीमांसेत सापडतो. मानवी जीवनाच्या वेगवेगळ्या अंगांना स्वतंत्र अस्तित्व व स्वायत्तता असते, ही भूमिका मांडली जाण्याला व जास्तजास्त प्रसृत होण्याला कान्टपासून प्रारंभ झाला. उदाहरणार्थ, ज्ञान, नीती व (स्वायत्त) सौंदर्य यांची स्वतंत्रता व स्वायत्तता प्रथम कान्टने पक्क्या तार्किक पायावर प्रस्थापित केली. (स्वायत्त) सौंदर्याच्या अनुभवाला त्याने ज्ञान व नीती यांच्यापासून वेगळे, स्वयंपूर्ण आणि स्वतंत्र केले. हेगेलने मात्र विश्वचैतन्याच्या वेगवेगळ्या आविष्कारांची एक उतरंड कल्पिली व तिच्यात तत्त्वज्ञानाला कलेपेक्षा वरची पायरी दिली. क्रोचे व कॉलिंगवुड यांनी कलेला व्यवहारात्मकतेपासून जसे तोडले आहे, तसे ज्ञानात्मकतेपासून तोडलेले नाही. त्यांच्या मते ज्ञानात्मकतेच्या दोन पातळ्या असतात. त्यांनी कलानुभवाची सांगड ज्ञानात्मकतेच्या या दोन पातळ्यांपैकी फक्त पहिल्या पातळीशी घातली व कलानुभवाची स्वायत्तता अबाधित राखून त्याला एकूण जीवनव्यापारात समाविष्ट करून घेण्याचा प्रयत्न केला. ज्ञानात्मकतेच्या एका पायरीशी कलेची सांगड घालणारे क्रोचे व कॉलिंगवुड हे पहिले विचारवंत नव्हेत. काव्य हे इतिहासापेक्षा तत्त्वज्ञानाच्या जास्त जवळ जाणारे आहे, असे आपल्या *पोएटिक्स*मध्ये सांगणाऱ्या ॲरिस्टॉटलला या विचारप्रणालीचा पहिला उद्गाता मानायला हवे. पण ॲरिस्टॉटलने काव्याला ज्ञानसोपानावर स्वतंत्र स्थान दिले हे जरी खरे असले तरी, त्याने काव्याला तत्त्वज्ञान/शास्त्र यांच्यापेक्षा खालच्या पायरीवर ठेवले हेही लक्षात ठेवले पाहिजे. क्रोचे आणि कॉलिंगवुड यांनी कलेच्या स्वतंत्र अस्तित्वावर भर दिलाच; आणि पुन्हा ती इतर कशाहीपेक्षा कमी दर्जाची आहे असे ॲरिस्टॉटलप्रमाणे म्हटले नाही. वरील विवेचनावरून हे ध्यानात येईल की, कलेच्या स्वातंत्र्याचा व स्वायत्ततेचा जो वृक्ष कान्टने लावला त्याची स्वतंत्रपणे, काही महत्त्वाच्या बाबतीत हेगेलवादी परंपरेपासून फटकून वाढलेली फांदी म्हणजे क्रोचे व कॉलिंगवुड यांची कलामीमांसा होय.

अठराव्या शतकानंतरच्या पुढील सर्व कालखंडांत स्वायत्तता-वादी कला-जाणीव ही एकमेव व सर्वव्यापी कला-जाणीव होती, असे मात्र म्हणता येणार नाही. टॉलस्टॉय, बर्नार्ड शॉ, गाल्सवर्दी हे कालचे, तसेच सार्त्र, काम्यू यांच्यासारखे आजचे साहित्यिक व समीक्षक या सर्वांची साक्ष स्वायत्ततेच्या विरोधात जाईल. कॉलिंगवुडच्या *प्रिन्सिपल्स*चा विचार व मूल्यन करताना हा मुद्दा सर्व वेळ ध्यानात ठेवायला हवा.

कला म्हणजे संकल्पनापूर्व अशा कल्पनात्मकतेच्या पातळी-वरील जाणिवेचा खास मानवी भाषेतील प्राथमिक आविष्कार होय, ही कॉलिंगवुडची मध्यवर्ती मर्मदृष्टी आहे. तिच्याशी सुसंगत नसलेल्या सर्व सिद्धांतांना त्याने अ-कलेविषयीचे सिद्धांत म्हणून बाजूला सारणे हे अटळ आहे. हे एकदा कळले की *प्रिन्सिपल्स* मधील प्रतिपादनाचा पायाभूत नकाशा कळला असे म्हणायला हरकत नाही.

आपल्या विवेचनाच्या आरंभीच तो असे सांगतो की, 'कला म्हणजे काय?' या प्रश्नाचे उत्तर शोधणे हे *प्रिन्सिपल्स*चे उद्दिष्ट आहे. 'कला' हा शब्द आपण नव्याने वापरीत नाही; तो आपल्या

नेहमीच्या वापरातला शब्द आहे. म्हणून त्याचे समीकरण आपल्याला हव्या त्याच अर्थाशी करणे शक्य नाही. आपल्याला योग्य वाटतो आहे अशा अर्थावरोबर, आपल्याला योग्य वाटत नाहीत असे इतर अर्थही या शब्दाशी संलग्न झालेले आहेत, हे लक्षात ठेवले पाहिजे. या वस्तुस्थितीची नीट जाणीव ठेवून या शब्दाच्या प्रस्तुत अर्थाला त्याच्या अप्रस्तुत अर्थांच्या गुंत्यापासून अलग करता येईल. आता कॉलिंगवुड याच कामाला लागणार आहे. अप्रस्तुत अर्थांचे त्याने तीन वर्गांमध्ये विभाजन केले आहे. (अ) कालबाह्य (obsolete) अर्थ. इतिहासाच्या ओघात शब्दांचे अर्थ बदलतात. जुन्या अर्थांपैकी काही पूर्णपणे नामशेष होतात. इतर काही कमी-अधिक चिवटपणाने शब्दांना चिकटून राहतात. हे दुसऱ्या प्रकारचे अर्थ विचारप्रक्रियेत अडचणी निर्माण करू शकतात. (आ) दृष्टांतवाचक (analogical) अर्थ. काही वेळा दोन गोष्टींमध्ये, संपूर्ण जरी नाही तरी, काही बाबतीत व काही प्रमाणात साम्य असते. अशा परिस्थितीत एका गोष्टीचे स्वरूप सांगताना अनेकदा वरील प्रकारच्या इतर गोष्टींचा दृष्टांत म्हणून उपयोग करण्यात येतो. एका सांस्कृतिक गटातील लोक जेव्हा दुसऱ्या सांस्कृतिक गटातील लोकांचे आचार-विचार समजून घेण्याचा प्रयत्न करतात, तेव्हा त्यांना दृष्टांतांचा सतत उपयोग करावा लागतो. (इ) अनेक शब्दांना वर्णनात्मक अर्थाबरोबर भावनात्मक/मूल्यात्मक अर्थही असतात. आपल्याला अनेक गोष्टी महत्त्वाच्या वाटतात. त्या गोष्टींचा निर्देश करताना आपण जे शब्द वापरतो त्यांना गौरवसूचक अर्थ (courtesy meanings) प्राप्त झालेले असतात.

यानंतर कॉलिंगवुड आपल्याला सांगतो की, 'कला' या शब्दाच्या कालबाह्य झालेल्या, परंतु पूर्णपणे विस्मृतीत नष्ट न झालेल्या अर्थांमधील सर्वात महत्त्वाचा अर्थ म्हणजे 'कारागिरी' (craft) हा होय. या अर्थाचा व ज्याला कॉलिंगवुड 'टेक्निकल थिअरी ऑफ आर्ट' म्हणतो तिचा निकटचा संबंध आहे. ज्यांनी कलेचा कारागिरी हा अप्रस्तुत अर्थ स्वीकारला आहे, ते साहजिकच कला ही कोणत्या प्रकारची कारागिरी आहे, हे शोधायला लागतात. या शोधाच्या कामी आपल्या पुस्तकाचा काहीही उपयोग होणार नाही, असे कॉलिंगवुड बजावतो. 'कला' या शब्दाशी संलग्न असलेला आणखी एक अप्रस्तुत संदर्भ म्हणजे 'यातु' हा होय. पुरातन काळात रेखाटलेली पशूंची अनेक चित्रे आज चाललेल्या उत्खननात सापडतात. ती आधुनिक रसिकांच्या नजरेस पडली की ते त्या चित्रांना एका आगळ्या कलापरंपरेतील कलाकृती मानू लागतात. कॉलिंगवुडच्या मते त्यांना कलाकृती मानणे हे संकल्पनात्मक गोंधळाचे लक्षण आहे. आजचा चित्रकार हा चित्रे काढण्यासाठी रेखाटत असतो; पण पुरातन काळातील माणूस यातुसाठी उपयुक्त ठरणाऱ्या गोष्टी म्हणून चित्रे काढीत असे. आजच्या व पुरातन काळातील चित्रे रेखाटणाऱ्या माणसांच्या मनातील उद्दिष्टे पूर्णपणे भिन्न असल्यामुळे त्या काळातील चित्रांना आजच्या अर्थाने कलाकृती मानणे चूक आहे. 'कला' या शब्दाच्या प्रस्तुत, खऱ्या अर्थाला अप्रस्तुत व चुकीच्या अशा आणखी एका अर्थापासून कॉलिंगवुडने वेगळे काढले आहे. आजच्या काळात मोठ्या प्रमाणावर निर्माण होणारे साहित्य, चित्रकला, शिल्पकला, संगीत, नृत्य यांना सरसकट कला म्हणण्याचा प्रघात आहे; पण कॉलिंगवुडच्या मते या सर्व गोष्टी करमणुकीसाठी निर्माण होत असल्याने त्यांना 'कला' हे नाव देणे चूक ठरेल. 'कला' या शब्दाशी संलग्न असलेल्या वरील तीन उपऱ्या अर्थांची तोंडओळख करून देऊन कॉलिंगवुडने आपले 'प्रास्ताविक' संपविले आहे.

❁ ❁

भाग १

कला आणि अ-कला

कॉलिंगवुडने *प्रिन्सिपल्स*चे तीन भागात विभाजन केले आहे. त्यातील पहिल्या भागात (Book I मध्ये) खरी कला व अ-कला किंवा खोटी कला यांच्यातील भेद त्याने दाखविले आहेत. या भागातील सहा प्रकरणांपैकी (प्रकरण २ ते ७) शेवटच्या दोन प्रकरणांमध्ये (प्रकरण ६ व ७) त्याने खरी कला म्हणजे काय याची चर्चा केली आहे व आधीच्या चार प्रकरणांमध्ये प्रामुख्याने खरी कला म्हणजे काय नाही याचे विवेचन केले आहे.

आपण वर असे पाहिले की, कलेच्या खऱ्या स्वरूपाविषयी आपल्याला मिळालेली मर्मदृष्टी हीच खरी व आजच्या काळातील प्रातिनिधिक मर्मदृष्टी आहे, या ठाम विश्वासाने कॉलिंगवुडने कलाविषयक काही सिद्धांतांची चिकित्सा केली आहे. तिच्याकडे वळण्याआधी कॉलिंगवुडच्या मर्मदृष्टीची थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडणी करता येईलः कला म्हणजे कल्पनात्मकतेच्या पातळीवरील संवेदना-भावनेचा, खरे म्हणजे कल्पना-भावनेचा मानवी भाषेत केलेला आविष्कार होय. तिच्याकडे मनोरंजनाचे किंवा यातु-क्रियेतील एक उपयुक्त साधन म्हणून पाहणे चूक ठरेल. ती कशाचेही साधन नसून स्वतः साध्यरूप असते. कलेत अभिप्रेत असलेला आविष्कार हा प्रामुख्याने अंतर्गत असतो. तो नीटपणे साधला की आपल्याला विशिष्ट पातळीवरील आत्मभान येते. तो यशस्वीपणे साधला नाही किंवा तो साधण्याचे आपण टाळले तर आत्मवंचना निर्माण होते. कलावंत हा तत्कालीन समाजाचा प्रतिनिधी असतो. त्याच्या आविष्कारातून स्वतः त्याला जसे आत्मभान येते, तसे तो ज्या समाजाचा अविभाज्य घटक असतो, त्यालाही आत्मभान येते. कॉलिंगवुडने पुस्तकात या जागी आपली भूमिका मांडलेली नाही. या आधी पाहिल्याप्रमाणे, कला म्हणजे काय नाही, हे सांगून झाल्यावर त्याने आपल्या भूमिकेचे तपशीलवार विवरण केले आहे. आपण आपल्या सोयीसाठी येथे तिची थोडक्यात मांडणी केली.

सुरुवातीलाच कॉलिंगवुड कलेला कारागिरीपासून वेगळे करणार आहे. कारागिरी किंवा कसब या संकल्पनेत पुढील संकल्पना-द्वयांचा अंतर्भाव होतो. त्यातील पहिले द्वय साध्य व साधन यांचे आहे. एखादे साध्य प्राप्त करून घेण्यासाठी वेगवेगळ्या अवजारांचा उपयोग करावा लागतो. कॉलिंगवुडच्या मते साधनाच्या संकल्पनेत अवजारापेक्षा ते वापरण्यावर जास्त भर असतो. ते वापरण्याची कृती केल्याशिवाय साध्य हस्तगत होत नसते; पण ते हस्तगत होईतो ते अवजार मागे पडलेले असते. साधन-साध्य व सबंध-भाग (whole-part) या द्वंद्वांमध्ये फरक आहे. साध्य मिळाले की साधन मागे पडते; पण सबंधाबरोबर त्यातील भाग उपस्थित असतात. जेव्हा आपण एखादी गोष्ट करण्याचे ठरवितो, तेव्हा आपण निश्चित योजना आखून तिच्याप्रमाणे कृती करीत असतो. आपल्याला काय घडवायचे आहे याची स्पष्ट कल्पना आपल्याजवळ सुरुवातीपासून नसेल, तर आपण कारागीर होऊच शकणार नाही. कारागिरीच्या संदर्भातील आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा त्यात अनुस्यूत असलेल्या फॉर्म (आकार) व मॅटर (द्रव्य) यांच्यातील विशिष्ट संबंधाबद्दलचा आहे. कारागिरीमध्ये फॉर्म व मॅटर या दोन गोष्टींचा अंतर्भाव झालेला असतो. या संकल्पनांचा अर्थ विशद करणे जरूर आहे. या महत्त्वाच्या संकल्पना ॲरिस्टॉटलच्या कार्यकारण-संबंधाच्या सिद्धांतातील आहेत. सध्याच्या काळात आपण न्यूटनप्रणित कार्यकारण-संबंधाची संकल्पना वापरतो. तिच्यानुसार कारण हे कालानुक्रमे कार्याच्या आधी असते. उदाहरणार्थ, खूप पाऊस पडला (कारण) – त्यामुळे नदीला मोठा पूर आला (कार्य). या संबंधात कारण हे कालानुक्रमे प्रथम घडले व कार्य हे कालानुक्रमे नंतर घडले, असे म्हटलेले आहे. ॲरिस्टॉटलप्रणित कार्यकारणसंबंध यापेक्षा फार वेगळा आहे. तो समजण्यासाठी पुढील उदाहरण घेऊ. समजा, एक सुतार टेबल बनवितो आहे. जरूर त्या आकाराच्या फळ्या घेऊन तो कामाला सुरूवात करतो. विशिष्ट अवजारांच्या साहाय्याने तो त्या फळ्यांवर कापणे, रंधा मारणे वगैरे प्रक्रिया करतो. या सर्व क्रिया निश्चित हेतू समोर ठेवून होत असतात. येथील हेतू म्हणजे टेबल बनविणे, किंवा टेबलत्व या सत्त्वाचा एक आविष्कार विशिष्ट फळ्यांमध्ये निर्माण करणे. वर चार कारणे आलेली आहेत. त्यांपैकी पहिल्याला (म्हणजे फळ्यांना) उपादान-कारण (मटेरिअल कॉज), दुसऱ्याला (म्हणजे सुताराच्या हालचालींना) निमित्त-कारण (एफिशिअंट कॉज), तिसऱ्याला म्हणजे सुताराच्या मनासमोर असलेल्या टेबल बनविणे या हेतुला हेतु-कारण किंवा प्रयोजन-कारण (फायनल कॉज) व चौथ्याला, म्हणजे ज्या सत्त्वाचा आविष्कार विशिष्ट द्रव्यात करायचा आहे, त्या टेबलत्वाला रूप-कारण (फॉर्मल कॉज) म्हणतात. या चार कारणांपैकी द्रव्य व आकार किंवा सत्त्व ही दोन कारणे विशेष महत्त्वाची आहेत. सुतार लाकडी टेबल बनवितो म्हणजे तो फळ्यांरूपी द्रव्यात टेबलत्व साकार





अनुक्रमणिका

करतो. द्रव्य व आकार या संकल्पनांविषयी एक गोष्ट मनात वाळगली पाहिजे. कोणतेही द्रव्य सर्व संदर्भात द्रव्य असत नाही, व कोणताही आकार सर्व संदर्भात आकार असत नाही. वरच्या उदाहरणात आपण फळ्यांना द्रव्य म्हटले. आता, समजा, आपण लाकडाच्या ओवडधोवड ओंडक्यापासून जेथे विशिष्ट आकाराच्या फळ्या तयार केल्या जातात अशा सॉ-मिलमधील प्रक्रिया पाहतो आहोत. येथे ओवडधोवड लाकडी ओंडके हे द्रव्य ठरेल व फळीपणा हा फॉर्म ठरेल. द्रव्य व फॉर्म यांची एक श्रेणी-व्यवस्था कल्पिता येते. तशीच झाडे कापणारे लोक, सॉ-मिलमध्ये काम करणारे लोक यांची व त्यांच्या वेगवेगळ्या कामांचीही एक श्रेणी-व्यवस्था कल्पिता येते.

कारागिरीची उदाहरणे म्हणून कॉलिंगवुडने पुढील तीन वर्गांतील गोष्टींचा उल्लेख केला आहे: (१) सुतारकाम, विणकाम, (२) शेतीकाम, पशुपालन, (३) वैद्यकी, शिक्षण, युद्ध (कॉलिंगवुड, *प्रिन्सिपल्स*, पृ. १८). या सर्वांमध्ये एक गोष्ट समान आहे. या तिन्ही क्षेत्रांतील कारागीर हे माणसांना विशिष्ट दैहिक-मानसिक स्थितीप्रत नेतात. उदाहरणार्थ, माणसांना टेबल, खुर्ची, धान्य, सध्यापेक्षा जास्त चांगली प्रकृती इत्यादी गोष्टी हव्या असतात. हव्या असलेल्या गोष्टी माणसांना मिळाल्या की, त्यांना समाधान प्राप्त होते. वरील तिन्ही प्रकारच्या कारागिरींचा उद्देश माणसांना समाधान मिळवून देणे, त्यांना इच्छित अशी स्थिती मिळवून देणे हा असतो.

कला ही एक कारागिरी आहे, असे प्रथम ग्रीकांनी मानले. हा विचार फक्त ग्रीकांच्या काळात प्रचलित होता असे नाही. तो आजही उपस्थित असून त्याचा प्रभाव आजच्या बौद्धिक वातावरणातही दिसून येतो. जे लोक या विचारसरणीचा पुरस्कार करतात त्यांच्या मते कवी/कलावंत हा एक कुशल कारागीर असतो. तो लोकांच्या गरजा पुऱ्या करण्यासाठी, त्यांच्यात विशिष्ट, चांगली मनःस्थिती निर्माण व्हावी म्हणून काव्याची निर्मिती करतो. आपले उद्दिष्ट वरील मनःस्थिती निर्माण करणे हे असल्याचे त्याला पहिल्यापासून माहीत असते, आणि शिक्षण व अनुभव यांच्या साहाय्याने हे उद्दिष्ट कसे प्राप्त करून घ्यायचे, हेही त्याला माहीत झालेले असते.

कॉलिंगवुडच्या मते कलेला कारागिरी मानणे ही एक मोठी चूक आहे. कारागिरीत जी वैशिष्ट्ये हमखास दिसतात ती कलेतही आढळतात का, या प्रश्नाचा पाठपुरावा केल्यास या चुकीचे निराकरण होईल. (१) कारागिरीमध्ये साध्य व साधन या दोहोंची आवश्यकता असते. कलेमध्ये हे घटक उपस्थित असतात का? ज्यांना कला व कारागिरी यांच्यातील समीकरण मान्य असते, ते या प्रश्नाला होकारार्थी उत्तर देतील यात शंका नाही. ते काव्याला साधन मानतील किंवा साध्य मानतील. जर ते यापैकी पहिल्या मताचा पाठपुरावा करणारे असतील, तर काव्य या साधनामुळे श्रोत्यांमध्ये विशिष्ट मनोवृत्ती निर्माण होते, असा दावा ते करतील. जर त्यांना दुसरे मत मान्य असेल, तर काव्य हे एक साध्य असून ते निर्माण होण्यासाठी विवक्षित साधनांचा उपयोग केला जातो असे स्पष्टीकरण ते देतील. वरीलपैकी काव्याला साधन व वाचकांच्या कोणत्यातरी मनोवस्थेला साध्य मानणे या पर्यायाची चर्चा कॉलिंगवुडने येथे केलेली नाही. दुसऱ्या पर्यायात काव्याला साध्य व दुसऱ्या कशाला तरी साधन मानण्यात येते. अर्थात कोणतीही गोष्ट साध्य व साधन असू शकते. घोड्याचा नाल हा सुद्धा एखाद्या वेळी साधन असतो (कारण, तो घोड्याच्या मालकाची इच्छा पुरी करतो) व साध्यही असतो. या दुसऱ्या मताचे स्पष्टीकरण असे देता येईल – हा नाल निर्माण करायचा असेल, तर भट्टी पेटविणे, लोखंडाचा एक तुकडा घेऊन तो तापविणे, ठोकणे इत्यादी क्रिया कोणीतरी केल्याचे आपण पाहतो. नालाच्या निर्मितीच्या या विविध अवस्था आहेत, हे आपल्या लक्षात येते. जिच्यामुळे काव्याची निर्मिती होईल अशी एखादी क्रिया आहे का? तिच्यातील वेगवेगळ्या अवस्थांचे पृथक असे ज्ञान आपल्याला होते का? असे प्रश्न विचारून कॉलिंगवुड त्यांना नकारार्थी उत्तरे देतो. कवीने पेनमध्ये शाई भरणे, टेबलापाशी बसणे इत्यादी घटनांकडे बोट दाखविता येईल हे खरे; पण कॉलिंगवुडच्या मते या घटनांना कागदावर अक्षरे लिहिण्याची पूर्वतयारी म्हणता येईल. पण प्रत्यक्ष कागदावर अक्षरे लिहिणे व कविता निर्मिणे या गोष्टी एक नाहीत. कवीने कागदावर एकही अक्षर लिहिले नाही तरी, कविता कवीच्या डोक्यात पुरी होऊ शकते. अशा वेळी नव्या कवितेची निर्मिती हे साध्य गाठण्यासाठी कवीने कोणती साधने वापरली असे एखाद्याने विचारल्यास काय उत्तर देणार? कवितेची निर्मिती ही एक पूर्णपणे मनोगत घटना ठरू शकते. यावरून कॉलिंगवुडने असा निष्कर्ष काढला आहे की, *कोणत्याही* कलाकृतीची निर्मिती ही देखील मनोगत अशीच घटना असते. हा निष्कर्ष काढताना कॉलिंगवुडने फार घाई केली असे कोणीही जाणता माणूस म्हणेल. एका बाजूला काव्य व दुसऱ्या बाजूला चित्रकला, शिल्पकला, वास्तुकला यांची तुलना केल्यास असे लक्षात येईल की, काव्याच्या बाबतीत जे खरे असू शकते, ते वरील इतर कलांच्या बाबतीत खरे ठरण्याची शक्यता फार कमी आहे. स्वातंत्र्यवीर सावरकरांनी अंदमानमध्ये लिहिलेल्या लहानमोठ्या

अनुक्रमणिका

कविता प्रथम कोठडीच्या भिंतीवर लिहिल्या व नंतर मुखोद्गत केल्या व त्याच स्थितीत त्या कविता भारतात आल्या. त्यांच्या संदर्भात केवळ मानसिकतेच्या पलीकडे जाऊन ऐंद्रिय माध्यम वापरण्याची वेळ सावरकरांवर दोनदा आली होती, असे म्हणता येईलः भिंतीवर कोळशाने लिहिताना, आणि जे मुखोद्गत आहे ते स्वतःशी का होईना म्हणून बघताना. पण जर सावरकरांनी एकच लहानशी कविता मनातल्या मनात लिहिली असती, तर त्यांना ऐंद्रिय माध्यमाकडे जाण्याची वेळ आली नसती. आता, समजा, ते चित्रकार किंवा मूर्तिकार असते तर काय झाले असते? त्यांनी आपल्या मनात जतन करून ठेवलेली चित्रे व पुतळे अंदमानमधून भारतात आणले असे म्हणता आले नसते. कवितांप्रमाणे चित्रे, पुतळे, इमारती मनातल्या मनात निर्माण होऊ शकत नाहीत. त्यांची निर्मिती बाहेरच्या प्राकृतिक द्रव्यावर ब्रश, छिन्नी, वगैरेंच्या साहाय्याने वेगवेगळ्या क्रिया करण्यावरच अवलंबून असते. प्रत्यक्ष कागदावर एकही अक्षर लिहिले नाही तरी कवितेची निर्मिती होऊ शकते, असे म्हणणे जरी बरोबर ठरले तरी, हातात ब्रश किंवा छिन्नी अजिवात न घेता चित्र किंवा पुतळा यांची निर्मिती होऊ शकते, असे म्हणणे बरोबर ठरण्याची सुतराम शक्यता नाही. (कलाकृतीच्या मनोगततेबद्दलच्या सिद्धांतात पुस्तकाच्या पुढच्या भागात कॉलिंगवुड बराच बदल करणार आहे. त्याचे विवरण व त्यातून निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांची चर्चा नंतर येईल.)

कवितेला साधन व वाचकांच्या मनातील एखाद्या अवस्थेला साध्य मानणे शक्य आहे का? असे कॉलिंगवुड विचारतो. हे मानणे अशक्य आहे असे त्याचे स्वतःचे पक्के मत आहे. ज्यांचे यापेक्षा वेगळे मत असेल त्यांना तो विचारतो की, जर अपेक्षित अशी मनोवस्था वाचकांमध्ये निर्माण झाली नाही, तर कविता वाईट ठरते का? तो म्हणतो की हा प्रश्न कठीण आहे, व त्यावर दोन प्रकारचे लोक दोन परस्परविरोधी मते देतील. जर काव्य एक कारागिरी आहे हे अगदी स्पष्ट असते, तर सर्वांनी एकच उत्तर दिले असते. आता खरे म्हणजे जी कविता वाचकावर अपेक्षित परिणाम घडवीत नाही ती फसली आहे, अयशस्वी ठरली आहे, हे एकच उत्तर सर्व लोक देतील यात शंका नाही. एखादी सुखात्मिका रंगमंचावर सादर होत असताना जर श्रोत्यांच्या चेहऱ्यावर स्मितदेखील नसेल, तर ती सुखात्मिका पडली असेच कोणीही म्हणणार. 'या प्रयोगाचा ऑडियन्स जाणकार नव्हता, तो फार ढोबळ गोष्टींची अपेक्षा करीत होता, म्हणून त्याची अतिशय थंड अशी प्रतिक्रिया झाली. मुंबईला हाच प्रयोग लोकांनी डोक्यावर घेतला असता' असे कधीकधी लोक म्हणतात हे खरे; पण ते सुद्धा विशिष्ट श्रोत्यांच्या अपेक्षित प्रतिक्रियेलाच नाटकाच्या चांगलेपणाचे लक्षण मानतात, याबद्दल वाद नसावा. त्यांना विशिष्ट ठिकाणचे श्रोते लागतात इतकेच. वरील चर्चेवरून एक लक्षात येते; ते हे की, आपल्या पुस्तकाच्या पृ. २१ वर 'so far, the prospects of the technical theory, are not too bright...' असे जे कॉलिंगवुड म्हणतो त्यात पुराव्यापेक्षा अभिनिवेशाचा भाग जास्त असावा.

जे करावयाचे आहे त्याची आधी योजना आखणे व नंतर त्या योजनेप्रमाणे कृती करणे हे कारागिरीमध्ये अंतर्भूत असते. काही वस्तूंमध्ये कला व अ-कला यांचे मिश्रण झालेले सापडते. उदाहरणार्थ, एखाद्या श्रीमंत, हौशी माणसासाठी सुबक घर बांधताना ते ज्याच्यासाठी बांधायचे त्याच्या व्यावहारिक अपेक्षा मनात बाळगाव्या लागतात. त्याचप्रमाणे ते घर एक कलाकृती होणार आहे, हेही मनात असावे लागते. म्हणजे प्रस्तुत घर बांधताना दोन वेगळ्या अपेक्षा कशा पुऱ्या होतील, हे सतत बघावे लागते. जेथे असे अपेक्षांचे मिश्रण असते तेथे कारागिराप्रमाणे कलावंतही घराचा आराखडा आधी तयार करून नंतर त्यावरहुकूम बांधकाम करतो असे वाटणे शक्य आहे. कॉलिंगवुडचे प्रतिपादन असे की, आधी आराखडा तयार करणे, इ. गोष्टी कारागिरीतच आवश्यक ठरतात. जेथे त्या नाहीत तेथे कारागिरी संभवत नाही. परंतु कलेमध्ये या गोष्टी आवश्यक असतातच असे नाही. कारागिरीत या गोष्टी अपरिहार्य अटीसारख्या असतात, तर कलेमध्ये त्यांचे स्थान वैकल्पिक अटीसारखे असते. येथे लक्षात ठेवायला पाहिजे तो मुद्दा हा की, जे जे पूर्वनियोजनाशिवाय निर्माण होते त्या सर्वाला कॉलिंगवुड कला मानायला तयार नाही. कलावंताला अचानक येणारी स्फूर्ती, त्याच्या अबोध मनातील गूढ शक्तींची किमया इत्यादी गोष्टींना कॉलिंगवुड महत्त्व देत नाही किंवा त्यांच्या साहाय्याने कलेविषयी एखादा रोमँटिक सिद्धांत मांडीत नाही.

पुढचा महत्त्वाचा मुद्दा असा की, कारागिरीच्या संदर्भात कच्चा माल किंवा द्रव्य आणि त्यातून निर्माण केलेली तयार वस्तू या दोन गोष्टी अलगपणे दाखविता येतात. परंतु कलाकृतीच्या बाबतीत असे करणे शक्य नसते. कवीचे द्रव्य म्हणजे शब्द हे समीकरण कॉलिंगवुडने नाकारले आहे. कवी भावनांवर प्रक्रिया घडवून कवितेत त्यांचे रूपांतर करतो हे खरे. परंतु जेव्हा लोहार लोखंडावर प्रक्रिया करून घोड्याचा नाल बनवितो, तेव्हा जे रूपांतर होते त्यापेक्षा कवीने कवितेत केलेले भावनांचे रूपांतर वेगळ्या जातीचे असते, असे कॉलिंगवुड सांगतो.

कारागिरीच्या संदर्भात फॉर्म व द्रव्य यांच्यातील भेद दाखविणे सहज शक्य असते. मानवी कौशल्याने, कसबाने निर्माण केलेल्या एखाद्या वस्तूचा विचार केल्यास हा मुद्दा लक्षात येईल. जिच्यावर आरामात बसून निवांतपणे वाचन करता येईल अशी वेताची आरामखुर्ची उदाहरणादाखल घेऊ. या खुर्चीमधील द्रव्य व फॉर्म वेगळे दाखवता येतात. वेत व दोऱ्या हे तिच्यातले द्रव्य होय, आणि माणसाला आरामात बसून वाचन करणे शक्य व्हावे यासाठी त्या खुर्चीत विशिष्ट गुणधर्म असणे जरूर असते. या गुणांना अशा प्रकारच्या खुर्चीचे सत्त्व म्हणता येईल. जेथे ते गुण उपस्थित असतील तेथे या प्रकारची खुर्ची असते; जेथे ते नसतील तेथे वेत व दोऱ्या यांचा नुसता ढीग असेल, पण असा ढीग म्हणजे आपल्याला हवी असलेली खुर्ची नव्हे. याच्या उलट, जेथे वेत इत्यादी सामग्री नसते तेथेही आपल्या बुद्धीसमोर या प्रकारच्या खुर्चीचे सत्त्व, विशिष्ट गुणांचा समुच्चय असू शकतो. हे सत्त्व मनामध्ये ठेवून एखादा कसबी व प्रयोगशील कारागीर आवश्यक अशा वेत इत्यादी सामग्रीचा शोध घेतो आहे, असे अनेकदा दिसते. त्याचे कारण द्रव्य व सत्त्व एकमेकांशिवाय अस्तित्वात असू शकतात हे होय. या सामग्रीचे संश्लेषण इतर हेतू, साध्ये मनात बाळगून कसे करता येईल याची कल्पना आपण करू शकतो. त्याचप्रमाणे आपल्या मनातील हेतूला योग्य अशी हेतूपूर्ण रचना इतर सामग्रीत कशी निर्माण करता येईल, याचीही कल्पना करता येते. कॉलिंगवुडचे म्हणणे असे की, कलेमध्ये फॉर्म व द्रव्य यांचा विचार असा अलगपणे करता येत नाही. ('Something was no doubt there before a poem came into being; there was, for example, a confused excitement in the poet's mind; but... this was not the raw material of the poem. There was also, no doubt, the impulse to write; but this impulse was not the form of the unwritten poem. And when the poem is written, there is nothing in it of which we can say, "this is a matter which might have taken on a different form", or "this is a form which might have been realized in a different matter".' p. 24).

कॉलिंगवुडने येथे जी भूमिका घेतली आहे ती त्याला कलेबाबत मिळालेल्या मर्मदृष्टीशी संवादी असणार यात शंका नाही; पण ती सर्वांनी मान्य केलीच पाहिजे, जो जो कलेविषयी नीट विचार करतो त्याला त्याला ती अपरिहार्यपणे पटलीच पाहिजे, असे कॉलिंगवुड कशाच्या आधारावर म्हणतो हे कळत नाही.

'मी आधी कथा व कादंबरी हे साहित्य प्रकार हाताळले; पण नंतर असे लक्षात आले की, माझ्या मनातल्या आशयाला फक्त नाटकात न्याय मिळू शकेल,' असे मराठीतील एका मान्यवर नाटककाराने 'लेखक तुमच्या भेटीला' या मुंबईतील एका कार्यक्रमात १९९२ मध्ये सांगितल्याचे आपल्याला माहीत आहे. मिल्टनने *पॅराडाइझ लॉस्ट* लिहिण्याच्या आधी, आपण कोणत्या विषयावर लिहावे व त्यासाठी कोणता वाङ्मयप्रकार निवडावा या प्रश्नांचा अलग अलग असा विचार केला होता, हेही आपल्याला माहीत आहे. कॉलिंगवुडचा सिद्धांत कितीही चमकदार असला तरी, त्यासाठी वरील पुरावा कसा बाजूला सारता येईल? कॉलिंगवुड ज्याच्या विरोधात उभा आहे त्या सिद्धांताला ग्रीक काळापासून आजपर्यंत अनेकांनी पाठिंबा दिलेला आहे, ही गोष्ट मनात बाळगूनच वाचकाने कॉलिंगवुडच्या प्रतिपादनाविषयी निर्णय घ्यायला हवा असा इशारा देऊन आपण पुढच्या मुद्याकडे वळू.

जे लोक कलेला कारागिरी मानतात त्यांनी तंत्राला (Technique) विशेष महत्त्व द्यावे, हे समजण्यासारखे आहे. प्रत्येक कारागिराला कोणते तरी खास असे विवक्षित कौशल्य आत्मसात करावे लागते. अशा कौशल्याची गरज कलावंतालाही असते. हे कौशल्य शिकता व शिकविता येते. केवळ ते असले म्हणजे माणूस कलावंत होतो असे मात्र नाही. माणूस प्रयत्नाने कारागीर बनू शकतो; परंतु कोणीही केवळ प्रयत्नाने कलावंत होऊ शकत नाही. कलावंत हा जन्मावा लागतो, तो घडविता येत नाही. कलेपेक्षा कारागिरीला कॉलिंगवुडने खालचे स्थान दिले आहे हे खरे; पण कलावंताला कारागिराच्या कौशल्याची गरज पडते, हे मात्र त्याने मान्य केले आहे (पृ. २६-२७).

कारागिराला काहीतरी साध्य गाठायचे असते. त्यासाठी लागणाऱ्या साधनांची त्याला चांगली माहिती असते. तो ती साधने नीट हाताळू शकतो. उदा. – सुताराला टेबल बनवायचे असते; त्यासाठी कोणती हत्यारे लागतात व त्यांचा जास्तीत जास्त चांगला उपयोग कसा करावा, हे त्याला नीट माहीत असते. म्हणूनच तो चांगले टेबल बनवू शकतो. हाच दाखला घेऊन कवीविषयी विचार करू लागलो तर असे मानावे लागते की, कवीजवळ काही विवक्षित अनुभव असतात. ते आविष्कारासाठी आसुसलेले असतात. हे अनुभव काव्यात आविष्कृत होतील अशी शक्यता त्याच्या मनात तरळते. त्यांचा आविष्कार व्हायचा असेल तर कवीला काव्यलेखनाचे तंत्र आत्मसात करावे लागते, त्याच्यावरील स्वतःची पकड पक्की करावी लागते. एक अलिखित कविता कवीच्या मनात असते व तिला लिखित अशा कवितेचे स्वरूप द्यावे असे त्याला वाटते. हे साध्य गाठण्यासाठी त्याला

अनुक्रमणिका

तंत्रांची गरज भासते. हे कवितानिर्मितीचे खरे वर्णन होऊ शकत नाही, असा कॉलिंगवुडचा दावा आहे. वरील वर्णनात जणू असे गृहीत धरलेले आहे की, कवीच्या मनात अलिखित कविता नावाची काहीतरी निश्चित स्वरूपाची गोष्ट असते; जसे सुताराला आपल्याला कोणत्या मोजमापाचे, कोणती वैशिष्ट्ये असणारे टेबल तयार करायचे आहे याची पूर्वकल्पना असते, तशी कविता लिहिण्याच्या आधी कवीलासुद्धा तिच्या विषयी पूर्ण पूर्वकल्पना असते. ज्या निर्मितीमध्ये कला व कारागिरी एकत्र येतात तेथे साध्याची पूर्वकल्पना असणे संभवते, पण कारागिरीपासून वेगळी करून कलेचा विचार केला, तर अशी पूर्वकल्पना असणे अशक्य आहे असे कॉलिंगवुड ठामपणे सांगतो. आपल्याला कोणत्या अनुभवाचा आविष्कार करायचा आहे, हे आविष्कार पूर्ण होईपर्यंत स्वतः कवीलाच माहीत नसते. ('But it is wholly untrue of the artist in those cases where the work of art is not a work of craft; the poet extemporizing his verses, the sculptor playing with his clay, and so forth. In these cases... the artist has no idea what the experience is which demands expression until he has expressed it. What he wants to say is not present to him as an end towards which means have to be devised; it becomes clear to him only as the poem takes shape in his mind, or the clay in his fingers.' p. 29).

प्रत्येक कविता वर वर्णन केल्याप्रमाणेच लिहिली जाते असे कॉलिंगवुडचे म्हणणे नाही. *ॲगामेम्नन* किंवा *डिव्हाइन कॉमेडी* यांचा जन्म अशा प्रकारेच झाला हे म्हणणे अर्थातच चूक ठरेल. कारण, या मोठ्या आवाक्याच्या काव्यकृती निर्माण करताना कवीने भरपूर विचार केला असल्याचे दिसते. त्यांच्या रचनेत योजनाबद्धतेचा आढळही मोठ्या प्रमाणावर होतो, आणि तरी अशाही काव्यकृतींमध्ये वरील वर्णनातील उत्स्फूर्तता निश्चितच सापडते. कविता करणे ही जर कारागिरी असती, तर उत्स्फूर्ततेचा लहानसा अवशेषसुद्धा तिच्यात दिसला नसता.

येथे उपस्थित करायला हवा तो प्रश्न हा की, असा कोणता कारागीर आहे की ज्याला प्रत्यक्ष काम करताना पूर्वनियोजित आराखड्यामध्ये काडीचाही बदल करावा लागत नाही? निश्चित पूर्वनियोजित कल्पनेप्रमाणे टेबले करणाऱ्या सुताराची सर्व टेबले खरोखर सारखीच होतात का? प्रत्येक लाकडाची फळी इतर फळ्यांपेक्षा थोडीफार निराळी असणे संभाव्य आहे. समजा, एक अगदी सरळ आहे, व दुसरीत भोवऱ्यासारख्या गाठी (knots) आहेत. दोन्ही फळ्यांवर सारखाच रंधा फिरविता येत नाही. कारण, तसे करण्याने दुसऱ्या फळीत अचानक भोके पडण्याची शक्यता असते. कारागिराला अपेक्षित असलेले समान द्रव्य सर्वकाळ मिळत नाही, आणि माणसे यंत्रांप्रमाणे कामे करीत नाहीत. म्हणून यांत्रिक समजल्या जाणाऱ्या मानवी कामांमध्येही उत्स्फूर्ततेचा अंश सापडणे संभवनीय आहे. कॉलिंगवुडच्या पुढे वरील मुद्दा कसा उपस्थित झाला नाही हे समजत नाही.

आधुनिकांमधील काहींवर मनोविज्ञानाचा प्रभाव पडलेला आहे. त्यांनी असे कल्पिले आहे की, 'पूर्ण कलाकृती हा एक चेतक असून त्यांचा उद्देश श्रोत्यांमध्ये एक विशिष्ट मानसिक अवस्था निर्माण करणे हा असतो. बऱ्याच वेळा ही मानसिक अवस्था भावनाजागृतीची असते. प्रेक्षकांना हसविण्यासाठी किंवा रडविण्यासाठी नाटककार नाटके लिहितात, त्याच उद्देशाने नट ती सादर करतात; हे आपल्या परिचयाचे आहे. काही वेळा अशी भावनाजागृती हेच साध्य असते. लोक हसले किंवा त्यांनी हुंदके दिले की, या सुखावणाऱ्या भावनाजागृतीचे काम संपते. भावनेला आपल्या व्यावहारिक जीवनात महत्त्व असते हे हेरून काही वेळा भावनाजागृती केली जाते. प्रेक्षकांना हसविणारा किंवा रडविणारा लेखक/नट एका बाजूला, व राजकीय किंवा धार्मिक विषयांवर वक्तृत्वपूर्ण बोलणारा वक्ता दुसऱ्या बाजूला, अशी विभागणी करता येईल. काही वेळा श्रोत्यांमध्ये विशिष्ट बौद्धिक प्रक्रिया सुरू व्हाव्यात म्हणून, तर काही वेळा त्यांच्यात विशिष्ट प्रकारची कार्यप्रवणता निर्माण व्हावी म्हणून, काही लेखक प्रयत्नशील असतात. वरील उद्दिष्टे डोळ्यासमोर ठेवून जी कला निर्माण होते तिला कॉलिंगवुड 'खोटी कला' किंवा 'अ-कला' (art falsely so called) म्हणतो. तिला 'खोटी' म्हणण्याचे कारण असे की, ती साध्य-साधन संबंधावर अवलंबून असते, आणि कॉलिंगवुडच्या मते खऱ्या कलेत या संबंधाला मुळीच स्थान नसते. वर सांगितलेल्या उद्दिष्टांना समोर ठेवून निर्माण होणाऱ्या अ-कलांमुळे जे साधते त्याला त्याने करमणूक, मनोरंजन (amusement), यातु (magic), कोडे (puzzle), शिक्षण (instruction), जाहिरात (advertisement), प्रचार (propaganda), उपदेश (exhortation) अशी नावे दिली आहेत (पृ. ३२). खऱ्या कलेत व वर निर्देशिलेली उद्दिष्टे डोळ्यासमोर ठेवून ज्या अ-कला निर्माण होतात त्यांच्यात काहीतरी साम्य, काही संबंध-संपर्कस्थाने असली पाहिजेत. तसे नसते तर या दोन वर्गांमध्ये गफलती झाल्या नसत्या. कला व धर्म या दोन गोष्टी पूर्वीच्या काळी एकत्र आढळायच्या. 'कला व धर्म' यांना

पुढे 'कला' हे संक्षिप्त मिश्र नाव मिळाले असावे. या मिश्रणात धर्माची जी वैशिष्ट्ये आहेत त्यांचा आरोप कलेवर होऊ लागला. ('What happens is that a combination of art and religion is elliptically called art, and then characteristics which it possesses not as art but as religion are mistakenly supposed to belong to it as art.' p. 33). इतर ठिकाणीही असेच गोंधळ निर्माण करणारे मिश्रण झाले असावे. वर दिलेल्या उद्दिष्टांच्या प्राप्तीसाठी खरी कला राबविता येते यात संशय नाही; पण त्यामुळेच आपण ज्यांचा विचार करतो आहोत ते घोटाळे निर्माण होतात. हे घोटाळे टाळले नाहीत, महत्त्वाच्या गोष्टींऐवजी महत्त्व नसलेल्या गोष्टींवर जर आपण लक्ष केंद्रित केले, तर आपल्या हातून कलामीमांसा निर्माण होणार नाही. जे निर्माण होईल त्याला कॉलिंगवुड 'anti-aesthetic' हे नाव देतो (पृ. ३४).

जर खरी कला ही कारागिरी नाही हे कॉलिंगवुडचे म्हणणे मान्य झाले, तर 'ललित कला' (fine art) या नावाला काहीच अर्थ उरणार नाही. पूर्वी लोक कलेला कारागिरी समजत, व कारागिरीला एक महाजाती मानून तिच्यात 'उपयुक्त कला' व 'ललित कला' असे दोन वर्ग असल्याचे ते मानीत असत. पण त्यामुळे असा समज प्रसृत झाला की, उपयुक्त कला व ललित कला या दोन्हींमध्ये प्राकृतिक वस्तूंचे उत्पादन अभिप्रेत असते. निर्मिलेल्या या गोष्टींमध्ये फरक इतकाच की, त्यांच्यावर भिन्न गुणधर्मांचा आरोप होतो, त्यांच्याकडून भिन्न गुणांची अपेक्षा करण्यात येते. कॉलिंगवुडच्या म्हणण्याप्रमाणे हे सर्व विवेचन चुकीच्या पायावर आधारलेले आहे. कलावंत नक्की कशाची निर्मिती करतो याविषयीचा एक मोठा गैरसमज या चुकीत अंतर्भूत आहे. कलावंत मनोगत असलेल्या एका गोष्टीची निर्मिती करतो; तसेच तो एक बहिर्गत, प्राकृतिक अशाही एका गोष्टीची निर्मिती करतो. विणकराने विणलेले कापड हे जर निर्मितीचे सर्वात चांगले उदाहरण मानायचे ठरविले, तर वरीलपैकी पहिल्या – म्हणजे मनोगत गोष्टीच्या – निर्मितीला निर्मितीच मानता येणार नाही. परंतु कॉलिंगवुडचा दावा असा की, कलावंत हा कलावंत म्हणून या मनोगत गोष्टीचीच निर्मिती करीत असतो आणि म्हणून तिलाच खरी कलाकृती (the work of art proper) म्हणायला हवे. बहिर्गत कलाकृतीचा मनोगत कलाकृतीशी संबंध असतो, केवळ म्हणूनच पहिलीला कलाकृती म्हणणे शक्य होते. हा संबंध अपरिहार्य (necessary) आहे, असे कॉलिंगवुड सांगत नाही. तो केवळ अनुषंगिक (incidental) असल्याचे त्याने स्पष्टपणे म्हटले आहे (पृ. ३७).

कलेला कारागिरी मानणारे लोक उपयुक्त कला व ललित कला असे विभाजन करीत असतात. दुसऱ्या वर्गातील गोष्टींमध्ये 'सौंदर्य' नावाचा एक विशेष गुण असतो व त्याच्या साहाय्याने या गोष्टींना इतर सर्व गोष्टींपासून अलग करता येते, असा त्यांचा दावा असतो. कान्टने 'आर्ट' व 'फाइन आर्ट' यांच्याबद्दल *क्रिटीक ऑफ इस्थेटिक जजमेन्ट* मध्ये छेदक ४३ ते ४६ मध्ये जे विवेचन केले आहे त्याकडे वाचकाचे येथे लक्ष वेधणे आवश्यक वाटते.

'सौंदर्य' (Beauty) या शब्दाचा उपयोग ग्रीक काळात होत असे. पण तेव्हा त्याला कलामीमांसेत काहीच स्थान दिले जात नसे. कोणतीही हवीशी वाटणारी, अव्वल दर्जाची, कौतुकास्पद गोष्ट असेल, तर तिला सुंदर म्हटले जाई. मग ती गोष्ट कविता, चित्र, बूट यांपैकी कोणत्याही वर्गातील असली तरी चाले. काही आधुनिक कलामीमांसकांनी 'सुंदर' या शब्दाचा उपयोग कलाकृतींच्या संदर्भापुरता मर्यादित करण्याचा प्रयत्न केला आहे; परंतु त्यात त्यांना यश आलेले नाही. हा शब्द आज कलामीमांसेला प्रस्तुत असलेल्या, तसेच प्रस्तुत नसलेल्या गोष्टींसाठी सरसकट वापरला जातो. पूर्वी ग्रीक लोक तो ज्या अर्थाने वापरत असत त्याच अर्थाने तो आजही वापरला जातो. काही वेळा ज्या गोष्टी संवेदनासुख देतात त्यांच्या संदर्भात 'सुंदर' हा शब्द वापरला जातो. कान्टने ज्याला रोचकतेचे सुख (pleasure of the agreeable) म्हटले आहे ते व वर निर्देशिलेले संवेदनासुख यांची जात एकच आहे. लैंगिकतेला आवाहन करणारी स्त्री, आपल्याला अनुकूल हवामान असलेला दिवस, विशिष्ट रोचक भावनांची जागृती करणारी संध्याकाळ या सर्वांना सुंदर म्हणण्यात येते. यावरून असे लक्षात येईल की, फक्त खऱ्या कलाकृतींमध्ये अपरिहार्यपणे सापडणाऱ्या गुणधर्मापुरता मर्यादित केलेल्या अर्थाने 'सुंदर' हा शब्द वापरण्यात येत नाही, ही वस्तुस्थिती आहे. या शब्दाचा पाठपुरावा करून सौंदर्यमीमांसेच्या दृष्टीने प्रस्तुत ठरेल असे काहीही आपल्या हाती लागणार नाही. सौंदर्यमीमांसा (aesthetic theory) ही सौंदर्याची मीमांसा नसून कलेची मीमांसा असल्याचे कॉलिंगवुडने स्पष्टपणे सांगितले आहे ('... aesthetic theory is the theory not of beauty, but of art.' p. 41).

आतापर्यंतच्या चर्चेचा निष्कर्ष 'कला ही कारागिरी नव्हे' असा काढून त्याच्या आधारे कॉलिंगवुडने आपले पुढचे विवेचन केले आहे. जर कला ही कारागिरी नसेल, तर ती कशाचीही द्योतक अशी प्रतिकृती (representative) असणे शक्य नाही. कारण, प्रतिकृती (representation) कारागिरीची निर्मिती असते. म्हणून खरे म्हणजे कारागिरी व कला यांच्यातील संबंधाची

सांगोपांग चर्चा केल्यानंतर कला व प्रतिकृती यांच्यातील संबंधाची वेगळी चर्चा करण्याचे कारण नाही. परंतु प्रतिकृतीच्या संकल्पनेला कलामीमांसेच्या इतिहासात बरेच महत्त्व प्राप्त झाले होते. हे लक्षात घेऊन कॉलिंगवुडने प्रतिकृती व कला यांच्यातील संबंधाची वेगळी अशी चर्चा करण्याचे ठरविले असावे.

कारागिरीची संकल्पना समजावून सांगताना कॉलिंगवुडने साध्य व साधन या संकल्पनांना आणि त्यांच्यातील संबंधाला बरेच महत्त्व दिले आहे. द्रव्य व फॉर्म याही संकल्पनांवर त्याने या संदर्भात भर दिला आहे. या संकल्पनांना फक्त कारागिरीच्या संदर्भात महत्त्व आहे, कलेच्या संदर्भात मात्र त्यांना महत्त्व नाही, असा त्याचा दावा आहे. या दाव्याची येथे थोडक्यात चर्चा करणे जरूर आहे. तीन प्रकारच्या गोष्टींचा त्याने कारागिरीची उदाहरणे म्हणून उल्लेख केला असल्याचे आपण वर पाहिले. सुतारकामाच्या संदर्भात कॉलिंगवुडचे विवेचन पटण्यासारखे आहे. येथे साध्य व साधन हा भेद सहज करता येतो. या ठिकाणी एक लक्षात ठेवायला हवे. ते हे की, या उदाहरणातील साध्य हे मानवनिर्मित असून ते निर्माण केलेल्या गोष्टीवर बाहेरून लादलेले आहे. माणसाला टेबलाऐवजी खुर्ची अगर पलंग तयार करण्याची इच्छा झाली असती, तर द्रव्य म्हणून वापरलेल्या फळ्यांतून या गोष्टी तयार करता आल्या असत्या. पण साध्याची ही संकल्पना कॉलिंगवुडने स्वतः निर्देशिलेल्या निसर्गनिर्मित गोष्टींच्या संदर्भात नीटपणे लावता येत नाही. कोंबडीच्या पिलाचे नैसर्गिक/निसर्गनिर्मित साध्य पूर्ण वाढ झालेली कोंबडी बनणे हे आहे; माणसाचे खाद्य बनणे हे त्यावर बाहेरून लादलेले साध्य होय. माणसाचा विचार करताना हा मुद्दा ठसठशीतपणे लक्षात येतो. एक माणूस दुसऱ्या माणसाला गुलाम बनवू शकतो, व या बाहेरून लादलेल्या साध्याला पोषक असे शिक्षण त्याला देऊ शकतो. पण एका माणसाने दुसऱ्याचा गुलाम होणे हे माणसाचे नैसर्गिक साध्य नव्हे. त्याचे नैसर्गिक साध्य म्हणजे मनुष्यपणाचा जास्तीत जास्त परिपूर्ण आविष्कार साधणे हे होय. त्यासाठी त्याला बौद्धिक, भाषिक, व्यवहारात्मक, भावनिक इ. क्षमता व कौशल्ये आत्मसात करावी लागतात. या संदर्भात शिक्षण ही संकल्पना महत्त्वाची ठरते. कारण शिक्षणामुळे माणसाला वास्तवाचे ज्ञान मिळते, आणि जीवनव्यापारांमध्ये उपयुक्त ठरतील अशी बौद्धिक, शारीरिक इ. कौशल्ये मिळतात. कॉलिंगवुडने केलेले शिक्षणाचे विश्लेषण जर आपण स्वीकारले आणि शिक्षणाला कारागिरी मानले, तर त्यातील साध्य व साधन वेगळे काढून दाखविण्याची जबाबदारी आपल्यावर येऊन पडते. विशिष्ट माणसांना (विद्यार्थ्यांना) इच्छित अशा स्थितीत आणून सोडणे हे कारागिराचे (शिक्षकाचे) उद्दिष्ट ठरू शकते. हे उद्दिष्ट गाठण्यासाठी तो निश्चित योजना आखतो व ती प्रत्यक्षांत उतरवतो. शिक्षकाला कारागीर म्हणायचे असेल, तर त्याच्याकरवी कोणत्यातरी कच्च्या सामग्रीचे रूपांतर तयार गोष्टीमध्ये (finished product) झालेले दाखविता यायला हवे. फार झाले तर शिक्षणाच्या अगदी प्राथमिक अवस्थेत (– जेथे बे दुणे चार इ. पाढे करून घेतात –) हे दाखविणे कदाचित शक्य होईल. पण यानंतरच्या सर्व पायऱ्यांवर शिक्षणाचा अर्थ लहान वयाच्या विद्यार्थ्यांच्या संपूर्ण माणूसपणाकडे होणाऱ्या प्रवासात शिक्षकाने केलेली मदत इतकाच होऊ शकतो. शिक्षणाच्या अगदी वरच्या, म्हणजे नव्या संशोधनाच्या पातळीवर शिक्षक व विद्यार्थी हा भेद मिटतो. समान क्षमता व तयारी असलेले व सत्यशोधनाच्या एकाच ध्येयाने प्रेरित झालेले सहकारी हे नवे नाते शिक्षक-विद्यार्थ्यांमध्ये निर्माण होत असते. अशा वेळी कोणाला शिक्षक-मार्गदर्शक म्हणायचे व कोणाला विद्यार्थी म्हणायचे हेच कळत नाही. वरच्या पायरीवरील विद्यार्थ्याला शिक्षकाकडून जे जे काही मिळते ते त्याच्या एकूण ज्ञानात्मक संचिताचा, तयारीचा भाग होते. ते टाकून देण्याचा प्रश्न उभाच राहत नाही. म्हणजे शिक्षकाकडून जे मिळते ते इतर कोणत्यातरी साध्याचे साधन न ठरता साध्याचा भाग होते.

येथे आणखी एका उदाहरणाचा उल्लेख करायला हवा. आय्.ए. रिचर्ड्सचा मूल्यात्मकतेचा सिद्धांत पुढीलप्रमाणे आहे: ज्यामुळे जास्तीत जास्त ऊर्मींचे, प्रेरणांचे समाधान होईल आणि ज्यामुळे प्रेरणांच्या असमाधानाची कमीत कमी किंमत मोजावी लागेल, ते मूल्ययुक्त होय. कलांमुळे जास्तीत जास्त प्रेरणांना समाधान मिळते, ... अशा परिस्थितीत कलांना मूल्ययुक्ततेचे केवळ साधन म्हणायचे का? खरे म्हणजे कलांना, कलाव्यवहाराला, मूल्ययुक्ततेचे साधन म्हणण्याऐवजी मूल्ययुक्तता या साध्याचा भाग म्हणणे जास्त योग्य ठरेल. रिचर्ड्सने कलाकृतीची – उदा. कवितेची – व्याख्या अनुभवांच्या विशिष्ट प्रकारच्या संरचनेच्या भाषेत दिली असल्याने या सिद्धांताच्या संदर्भातही साध्य व साधन हा भेद करण्याची जरूर पडत नाही. वरील विवेचनावरून असे लक्षात येईल की, कॉलिंगवुडने आपला सिद्धांत अतिशय कौशल्याने मांडला असला, व तो सकृत्दर्शनी जरी पटण्यासारखा वाटला, तरी व्यवस्थित चिकित्सा केल्याशिवाय तो स्वीकारणे चुकीचे ठरेल.

कला म्हणजे कारागिरी नव्हे, असे कॉलिंगवुडचे ठाम मत आहे. जर हे मत खरे असेल, तर कारागिरीवर अवलंबून असलेल्या कोणत्याही गोष्टीचे व कलेचे समीकरण मानणे चूक ठरेल. उदाहरणार्थ, कशाची तरी द्योतक अशी प्रतिकृती (represen-





अनुक्रमणिका

tation) ही कारागिरीची निर्मिती असते. परिणामतः कला व प्रतिकृती यांच्यात एकत्व असू शकणार नाही. कला व कारागिरी यांच्यातील भेदाबाबतच (पृ. ४२) प्रतिकृती व अनुकरण (imitation) यांच्यात कॉलिंगवुडने भेद केला आहे. त्याच्या मते वेगवेगळ्या कलाकृतींमध्ये अनुकरणाचे नाते असते, पण कलाकृती व बाहेरचे वास्तव यांच्यामध्ये मात्र प्रतिकृतीचे नाते असते.

कला ही प्रतिकृतिरूप नसली तरी, कला व प्रतिकृती या एकत्र आढळू शकतात. ज्या कलाकृतीत असे मिश्रण झालेले असते तेथे तिला कलाकृती कशासाठी म्हणायचे व ती प्रतिकृती कशामुळे ठरते या दोन गोष्टी वेगळ्या ठेवणे अगत्याचे असते. येथे पोर्ट्रेटचे उदाहरण उपयोगी पडेल. पोर्ट्रेट ही प्रतिकृती असते यात शंका नाही. जो माणूस आपले पोर्ट्रेट करायचे काम एखाद्या पेंटरला सांगतो त्याची अशी स्वाभाविक अपेक्षा असते की, ते पोर्ट्रेट आपली प्रतिकृती असावे, आपण जसे आहोत तसे पेंटरने ते पोर्ट्रेटमध्ये दाखवावे. हे साम्य किती प्रमाणात साधले आहे यावर पोर्ट्रेटचे यशापयश अवलंबून असते. पण ते पोर्ट्रेट एक कलाकृती आहे की नाही, हे मात्र त्या साम्यावर अवलंबून नसते. तसेच, चित्रकाराने काढलेली प्रतिकृती ही एका विशिष्ट व्यक्तीची आहे की ती एखाद्या वर्गाची आहे यावरही तिचे कलाकृती असणे किंवा नसणे हे अवलंबून नाही.

'प्रतिकृती वाईट असते, सर्व कला प्रतिकृतीरूप असते, म्हणून सर्व कला वाईट असते' असा युक्तिवाद करून प्लेटोने कलेला आपल्या आदर्श शहरातून हद्दपार केले, असे आधुनिक कलामीमांसकांनी म्हटल्याचे आपल्याला माहीत आहे. कॉलिंगवुडचे म्हणणे असे की, प्लेटोच्या कलाविषयक भूमिकेचा हा विपर्यास आहे. त्याने या प्रकाराला 'खास इंग्रजी चूक' म्हटले आहे. पृ. ४६ वरील तळटिपेत तो म्हणतो – 'It is especially an English error, and goes back at least to Jowett's translation of Plato (1872). Outside England it has infected Croce; I suspect through Bosanquet's History of Aesthetic.' कॉलिंगवुडच्या मते प्लेटोचा रोख फक्त प्रतिकृतिरूप काव्यावर आहे. आपल्या विधानाच्या समर्थनार्थ त्याने प्लेटोच्या *रिपब्लिक*मधील पुरावा दिला आहे (पृ. ४६-४८). प्लेटोचा प्रतिकृतिरूप काव्याला इतका विरोध का होता? कॉलिंगवुडच्या मते प्लेटोने प्रतिकृतिरूप काव्य व मनोरंजनात्मक काव्य एकच आहेत असे मानले, पण खरे म्हणजे असे मानणे चुकीचे आहे. कारण, प्रतिकृतिरूप काव्याचा फक्त एक प्रकार मनोरंजनात्मक (amusement) असून, त्याचा दुसरा प्रकार यातुरूप (magical) असतो. पण या मुद्याकडे प्लेटोचे दुर्लक्ष झाले. याचे महत्त्वाचे कारण असे की, एकूण काव्य म्हणजे काय हा मूलभूत प्रश्न त्याने उपस्थित केलाच नाही. सॉक्रेटिसच्या नेहमीच्या पद्धतीप्रमाणे जर त्याने तो प्रश्न विचारला असता, तर त्याला ही चूक टाळता आली असती, असे कॉलिंगवुडने सुचविले आहे.

प्रतिकृतिरूप असणारे काव्य व तसे नसणारे काव्य हे प्लेटोने केलेले वर्गीकरण ॲरिस्टॉटलने मान्य केले. वरील वर्गांच्या सीमारेषा कोठे आखायच्या यावर प्लेटो व ॲरिस्टॉटल यांचे पूर्ण एकमत नसले तरी, नाटक हे प्रतिकृतिरूप आहे याबद्दल त्यांचे मतैक्य आहे. नाटक हे भावनाजागृतीचे साधन असल्याबद्दलसुद्धा ॲरिस्टॉटल हा प्लेटोशी सहमत आहे. उदा. – दोघांच्याही मते शोकात्मिकेमुळे भीती व अनुकंपा या भावना जागृत होतात. प्लेटोचे म्हणणे असे की, ही भावनाजागृती लोकांच्या दैनंदिन व्यवहारांवर विपरीत परिणाम घडविते. ॲरिस्टॉटलने काव्याचा जो बचाव केल्याचे सांगण्यात येते, तो एकूण काव्याचा नसून मनोरंजनपर प्रतिकृतिरूप काव्याचा होता (पृ. ५१). शोकात्मिकेमुळे भावनाजागृती होते म्हणून प्लेटोने शोकात्मिकेला दूषण दिले. शोकात्मिकेमुळे नुसती भावनांची जागृती होत नाही, तर त्यांचे विरेचनही होते, असा ॲरिस्टॉटलने दावा केला. ॲरिस्टॉटलने शोकात्मिकेचा जो बचाव दिला त्यामुळे त्याने एकूण कलामीमांसेत भर घातली असे म्हणता येत नाही; पण त्याने मनोरंजनाच्या मीमांसेत भर घातली हे मात्र खरे आहे, असे कॉलिंगवुड म्हणतो.

प्लेटोने आपल्या *रिपब्लिक*मध्ये अनेक प्रश्नांची चर्चा केली आहे; पण ह्या सर्व चर्चेला एक केंद्र आहे. ते केंद्र म्हणजे ग्रीक संस्कृतीचा ऱ्हास, त्याची लक्षणे, कारणे, व त्यावरील उपाय हा विषय. या आधीच्या काळात प्रचलित असलेल्या धार्मिक-यातुप्रधान कलेची जागा करमणूकप्रधान कलेने घेणे हे वरील ऱ्हासाचे प्रमुख लक्षण आहे, असे प्लेटोचे निदान होते. ग्रीकांची ऱ्हासकालीन कला ही भावना-विवश लोकांची कला आहे, असे प्लेटोचे प्रतिपादन होते. हे मत चुकीचे असल्याचा कॉलिंगवुडचा दावा आहे. त्याचे म्हणणे असे की, प्लेटोच्या काळातली कला ही जीवनाला कंटाळलेल्या लोकांची कला होती. प्लेटोला एका बाजूला आधीच्या काळातील ग्रीक कलेचा मोठेपणा दिसत होता, तर दुसऱ्या बाजूला ग्रीसचा ऱ्हास दिसत होता, आणि या ऱ्हासापासून ग्रीसला वाचविण्याचा तो सर्व शक्तिनिशी प्रयत्न करणार होता. ॲरिस्टॉटल हा नंतरच्या काळातील असल्याने प्लेटोप्रमाणे त्याला निराशाजनक भविष्यकाळाची जाणीव होत नव्हती (पृ. ५२). कॉलिंगवुड हा स्वतः एक इतिहासकार असल्याने त्याने प्लेटो-ॲरिस्टॉटल

यांच्यातील वादाविषयी जी नवी मर्मदृष्टी येथे दिली आहे, तिचा योग्य तो आदर वाचकाने केला पाहिजे. हे लक्षात ठेवून आपण चर्चेतील इतर मुद्यांकडे वळणार आहोत.

कॉलिंगवुडच्या मते प्रतिकृती दोन प्रकारची असते. जी प्रतिकृती वास्तवातील मूळ वस्तूशी हुबेहूब मिळती-जुळती असते तिला तो वाच्यार्थाने प्रतिकृती (literal representation) असे नाव देतो. वास्तवातील मूळ गोष्ट पाहिल्यावर जी भावना बघणाऱ्याच्या मनात निर्माण होते, बरोबर तशीच भावना निर्माण करणाऱ्या वस्तूला तो भावनात्मक प्रतिकृती (emotional representation) म्हणतो. पोर्ट्रेट व मॉडेल यांच्या संबंधाचे उदाहरण घेऊ. मूळ मॉडेल बघताना जी भावना निर्माण होते, बरोबर तशीच भावना पोर्ट्रेट बघताना निर्माण व्हावी, अशी अपेक्षा असते. या भाव-निर्मितीसाठी काही वेळा मूळ मॉडेलच्या वाच्यार्थाने अगदी जवळ येईल अशी प्रतिकृती बनविणे आवश्यक ठरते. पण एका मर्यादेनंतर या प्रकारचे बाह्यात्कारी साम्य गाठण्याचा प्रयत्न सोडून द्यावा लागतो. लोकांच्या मनात भावनांची जागृती कशी होते याचा अभ्यास करून विशिष्ट भावनांची निर्मिती करण्यासाठी कोणती साधने उपयुक्त होतील हे ठरवावे लागते. आपल्या व इतरांच्या अनुभवांच्या साहाय्याने उपयुक्त घटकांची निवड करणे, कशाला उठाव द्यायचा व काय वगळायचे हे ठरविणे, इत्यादी गोष्टी नीटपणे करता येतात. आपल्याला वास्तवाचा जो भाग दिसतो, तो आपल्या भावनांमुळे मुळात आहे त्यापेक्षा वेगळा दिसतो. समजा, आपण एका हिंस्त्र श्वापदाकडे पाहतो आहोत. त्याची आपल्याला भीती वाटत असली, तर ते श्वापद मुळात आहे त्यापेक्षा जास्त मोठे दिसते. विशेषतः त्याचे भीतीदायक दात व पंजे हे तर निश्चितच मोठे वाटतात. जाणता चित्रकार चित्र काढताना अपेक्षित अशा भावनांची प्रेक्षकांमध्ये निर्मिती करण्याच्या उद्देशाने मुळातल्या काही घटकांना विशेष उठाव देतो, व काहींना तो पूर्ण फाटा देतो.

या चर्चेच्या ओघात एका जागेवर कॉलिंगवुड जी भूमिका घेतो तिचा नीट विचार करायला हवा. त्याचे मत असे की, एखादी गोष्ट चर्मचक्षूंना कशी दिसते त्याला चित्रकाराच्या दृष्टीने महत्त्व नसते; जे दिसते त्याच्या भावनात्मक परिणामांवर त्याचे सारे लक्ष केंद्रित झालेले असते. या भावनात्मक परिणामांसारखे परिणाम ज्यांमुळे निर्माण होतील असे चित्र काढण्यावर चांगला चित्रकार भर देत असतो. समजा, आपण एक विधी-नृत्य (ritual dance) पाहतो आहोत. हे नृत्य करताना नाचणारे लोक आपल्या पावलांनी जमिनीवर एक आकृतिबंध (pattern) निर्माण करीत आहेत, हे आपल्या लक्षात येते. याचे चित्रण कसे करता येईल? स्वतः जवळ कॅमेरा बाळगणारा पर्यटक नर्तन करणाऱ्या लोकांचा फोटो काढील. फोटो घेण्याच्या क्षणी हे नर्तक ज्या अवस्थेत असतील त्याच अवस्थेत ते फोटोमध्ये चित्रित होतील. चित्रणातील हुबेहूबपणावर भर देणारा वास्तववादी चित्रकार वरील फोटोग्राफरसारखाच वागेल. कॉलिंगवुडचा प्रश्न असा आहे की, नर्तकांच्या कोणत्यातरी एका क्षणातल्या गोठविलेल्या हालचालींचे हुबेहूब चित्रण करून काय साधणार? या गोठविलेल्या हालचालींमुळे कसलाच भावनिक परिणाम घडत नाही. तो घडतो जमिनीवर रेखाटल्या जाणाऱ्या आकृतिबंधामुळे. कॉलिंगवुडची शिफारस अशी आहे की, चित्रातून नर्तकांना पूर्णपणे वगळावे, व फक्त वरील आकृतिबंधाचेच चित्रण करावे. ('... the emotional effect of the dance depends not on any instantaneous posture but on the traced pattern. The sensible thing would be to leave out the dancers altogether, and draw the pattern by itself.' (p. 55). कॉलिंगवुड काहीही म्हणो, गोठविलेल्या हालचालींच्या क्षणचित्रामुळे भावनानिर्मिती निश्चित होते, असा बहुतेकांचा कौल पडेल. त्याखेरीज नुसत्या रेषांच्या आकृतिबंधामुळेही भावनानिर्मिती होत असेल.

आदिम काळात रेखाटली गेलेली अनेक चित्रे प्रतिकृतिरूप नाहीत असे मानण्यात येते. याचे कारण असे की, वास्तवातील कोणत्याही गोष्टीचे (वाच्यार्थाने) हुबेहूब ठरेल असे चित्रण त्यांच्यात सापडत नाही. त्यांत असतात चक्राप्रमाणे वरवर जाणाऱ्या रेषा (spirals), रेषांचे गुंते (mazes), रेषांची वेणीसारखी बांधणी (plaits). वक्र रेषांच्या आकृतिबंधांमुळे मनावर एक आगळा (peculiar) भावनात्मक परिणाम घडतो. विलासप्रवणता व भय (voluptuousness and terror) यांचे मिश्रण या परिणामात आढळते. या संदर्भात कॉलिंगवुडने ख्रिस्तपूर्व काळातील केल्टिक (Celtic) कलावंतांनी काढलेल्या चक्राकार रेषांच्या आकृतिबंधांचे उदाहरण दिले आहे. त्यांच्यामुळे वरील भावनांची जी जागृती बघणाऱ्यांमध्ये होते, ती योगायोगाने होत नाही. अशी भावनाजागृती व्हावी म्हणूनच असे आकृतिबंध चित्रित केले जातात. कॉलिंगवुडचा कयास असा आहे की, धर्म किंवा यातू यांच्यासाठी विशिष्ट भावनांची जागृती करणे आवश्यक होते. ही भावनाजागृती व्हावी म्हणूनच केल्टिक कलावंतांनी रेषांचे वरीलप्रकारचे बंध हेतुतः निर्माण केले असावेत.

वरील विवेचनात कॉलिंगवुडने 'प्रतिकृती' या शब्दाला एक नवा अर्थ दिला असल्याचे आपण पाहिले. प्रतिकृती ही नेहमी कोणत्यातरी साध्याचे साधन [illegible] साध्य म्हणजे

विशिष्ट भावनांची निर्मिती करणे. जर मुद्दाम निर्माण केलेल्या या भावनांमुळे व्यवहारात्मक जीवनात विवक्षित परिणाम घडावा असे उद्दिष्ट असेल, तर प्रतिकृती यातुप्रवण म्हणावी लागते. जर भावनांची जागृती व्हावी हेच केवळ उद्दिष्ट असेल, तर प्रतिकृती मनोरंजनाचे साधन ठरते.

'यातु' किंवा 'जादू' या शब्दांना बहुतेक वेळा एक निंदाव्यंजक अर्थ देण्यात येतो. कॉलिंगवुडच्या मते त्याच्या स्वतःच्या काही काळ आधी होऊन गेलेल्या मानववंशशास्त्रज्ञांनी या शब्दांना वरील अर्थ दिला. आपल्यापेक्षा निराळ्या अशा संस्कृतींचा अभ्यास करायला हे शास्त्रज्ञ निघाले होते. आपल्याला अपरिचित असलेल्या या संस्कृतींना त्यांनी रानटी (savage) हे निंदाव्यंजक नाव दिले. अशा तथाकथित 'रानटी' समाजाच्या चालीरीतींचा अभ्यास करीत असताना त्यांना अशा काही कृती आढळल्या की, ज्यांचा अर्थ त्यांच्या परिचयातील बुध्दिवादी चौकटीतून लागेना. परिणामी या कृतींना 'यातु'/'जादू' हे निंदाव्यंजक नाव देण्यात आले. हे अभ्यासक बुद्धिवादी होते. याचा अर्थ असा की, निसर्गविज्ञानांमध्ये ज्या प्रकारच्या भावनिर्लेप बुद्धिनिष्ठेचा आढळ होतो ती बुद्धिनिष्ठा त्यांनी प्रमाण मानली होती. यातूचे प्रयोजन काय? ('what... is magic for?') असा प्रश्न त्यांनी विचारला व आपली 'बुध्दिवादी' चौकट न सोडता त्यांनी वरील प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याचा प्रयत्न केला. प्रगत समाजांतील वैज्ञानिक आपल्या ज्ञानाचा उपयोग निसर्गावर नियंत्रण मिळविण्यासाठी करतात. रानटी समाजातील लोक यातूचा उपयोगही निसर्गावर नियंत्रण मिळविण्यासाठी करीत असणार, असे वरील संशोधकांनी गृहित धरले. हे गृहित कृत्य स्वीकारल्यावर पुढचे निष्कर्ष आपोआपच निघाले. यातुविद्येचा प्रयोग करणारा (जादुगार) व वैज्ञानिक हे एकाच महाजातीत (genus) मोडतात. त्यांच्यातील महत्त्वाचा फरक हा की, वैज्ञानिकाला निसर्गनियम खरोखरच माहीत असतात व त्यामुळे तो निसर्गाचे खरोखरच नियंत्रण करु शकतो; जादुगाराला निसर्गनियम माहीत नसतात, म्हणून तो निसर्गाचे नियंत्रण करू शकत नाही. पिके चांगली येण्यासाठी शेताला पाणी पुरविणे जरूर असते, असे विज्ञान सांगते. हे ज्याला माहीत आहे तो शेताला पुरेसे पाणी मिळण्याची व्यवस्था करतो. रानटी समाजातल्या माणसाला वरील कार्यकारणभाव माहीत नसल्याने तो वाढत्या पिकासमोर नृत्य करतो. नृत्य करीत असताना आपण जितक्या उंच उड्या मारू तितकी उंच पिकांची वाढ होईल, अशी भोळी कल्पना त्याच्या मनात असणार हे उघड आहे. वरील संशोधकांच्या मनात 'यातु म्हणजे चुकीचे विज्ञान' ही समजूत खोलवर रूजली होती. ('Thus, they concluded, magic is at bottom simply a special kind of error: it is erroneous natural science. And magical practices are pseudo-scientific practices based on this error.' p. 58). 'यातु म्हणजे चुकीचे विज्ञान' या सिध्दांताविरूद्ध कॉलिंगवुडने दोन युक्तिवाद केले आहेत. (१) खरे पाहता, १९ व्या शतकातील मानववंशशास्त्रज्ञांजवळ तथाकथित 'रानटी' समाजांविषयी बरीच विश्वसनीय माहिती उपलब्ध होती. या समाजांनी बऱ्याच गुंतागुंतीच्या राजकीय, वैधानिक, भाषिक व्यवस्था निर्माण केलेल्या होत्या. यावरून त्यांच्या बुध्दिमत्तेची व्यवस्थित कल्पना येते. निसर्गातील गोष्टींचे, घटनांचे त्यांना बरेच चांगले ज्ञान होते. ते कार्यकारणभावाची संकल्पना योग्य रितीने वापरू शकत होते. त्यामुळेच ते शेती, जनावरांचे संगोपन, धातूंचे शुद्धीकरण आणि अशाच इतर क्षेत्रांमधील अनेक कामे कुशलतेने करू शकत असत. ज्यांच्याकडे इतके वैज्ञानिक ज्ञान आहे ते; खरे विज्ञान व खोटे विज्ञान (= यातु) यांच्यात गफलत करतील यावर विश्वास बसत नाही. कसा कोणास ठाऊक, पण वरील वैज्ञानिकांचा यावर विश्वास बसला खरा. (२) क्षणभर असे समजू की, 'रानटी' टोळीतला माणूस खरोखरच अज्ञानी आहे आणि म्हणूनच तो खोट्या विज्ञानाकडे (यातु) वळतो. पण जर खोट्या विज्ञानावर त्याचा खरोखर विश्वास असेल, तर त्याने केलेल्या काही कृतींचे स्पष्टीकरण देता येणार नाही. रानटी टोळीतील माणूस आपली कापलेली नखे शत्रूच्या हातात पडू नये याची खबरदारी घेतो. त्याला याचे कारण विचारले तर तो सांगतो की, जर ही नखे शत्रूने विधीपूर्वक नष्ट केली, तर मला (= बोलणाऱ्याला) इजा पोहचेल. माणसाची नखे व त्याचे शरीर यांच्यात एक प्रकारचा गूढ संबंध असतो. त्यामुळे माणसाची नखे विधीपूर्वक नष्ट झाल्यास त्याच्या शरीराला इजा पोचणे अटळ आहे. आता प्रश्न असा की, ज्या नखांचे येवढे महात्म्य आहे त्यांना ती फार वाढल्यावर रानटी माणूस स्वतःच कसा नष्ट करतो? ही कृती करणे म्हणजे पर्यायाने आत्महत्या करणेच नाही का? या कृतीचा अर्थ कसा लावणार? या अडचणीतून सुटण्याचा एकमेव मार्ग म्हणजे ज्या वस्तुस्थितीचे स्पष्टीकरण द्यायचे आहे तिचे स्वरूप नीट पाहणे. रानटी माणसाला शत्रूने आपली नखे *विधियुक्त* रीतीने नष्ट करू नये असे वाटते. महत्त्व आहे ते *विधींना*, नुसती नखे नष्ट करण्याला नाही. पण यातुचे स्वरूप शोधायला निघालेल्या या तथाकथित वैज्ञानिकांना नेमका या विधींचा विसर पडला. कारण, हे विधी अर्थशून्य असल्याचे त्यांनी प्रथमपासूनच ठरविले होते.

यातु म्हणजे खोटे विज्ञान नव्हे, हे दाखविल्यानंतर कॉलिंगवुडने फ्रॉइडच्या यातुविपयक सिध्दांताचा परामर्श घेतला आहे. फ्रॉइडच्या मते यातु व एक प्रकारचा मानसिक आजार यांच्यात फार साम्य, खरे म्हणजे एकरूपताच आहे. हा आजार झालेल्या माणसाला असे वाटत असते की, आपल्या विचारांमध्ये बाहेरच्या वास्तवातील घटना घडविण्याचे सामर्थ्य आहे. उदा. – त्याला वाटते की, त्याने एखाद्याचे वाईट चिंतिले की, तो माणूस मरतो. यावर कॉलिंगवुडचे उत्तर असे की, कोणाही जादुगाराचा आपल्या विचारांच्या सर्वशक्तीमानतेवर फ्रॉइड म्हणतो तसा विश्वास नसतो. त्यामुळेच आपल्या विचाराप्रमाणे वास्तवातील घटना घडाव्यात म्हणून जादुगार विशिष्ट विधी व तंत्र यांचा उपयोग करीत असतो.

यानंतर कॉलिंगवुड यातु म्हणजे काय, या प्रश्नाचे आपले स्वतःचे उत्तर देतो. त्याच्या मते यातु व विज्ञान आणि मानसिक आजार यांच्यामधली साम्य-स्थळे शोधण्यापेक्षा यातु व कला यांतील साम्य-स्थळांकडे लक्ष पुरविणे फायद्याचे होईल. यातु-विधींमध्ये नृत्य, संगीत, इ. कलांचा जवळजवळ नेहमीच समावेश केलेला असतो. असे असले तरी खरी कला व यातु-विधीतील नृत्यादी गोष्टी यांमध्ये एक महत्त्वाचा फरक आहे. पूर्वनियोजित साध्य प्राप्त करून घेण्यासाठी यातु-विधीतील नृत्यादींची योजना केलेली असते. परंतु खऱ्या कलेच्या संदर्भात साध्य-साधन या संकल्पनाद्वयाला स्थान नसते. भावनाजागृती हे यातूचे साध्य असते. जेव्हा एखादी टोळी दुसऱ्या टोळीशी युद्ध करू इच्छिते, तेव्हा ती युद्ध-नृत्य (war-dance) करते. या नृत्याचे प्रयोजन युद्धाला अनुरूप अशी भावना निर्माण करणे हे असते. या नृत्यामुळे टोळीतील योद्ध्यांच्या मनात आपण कोणावरही विजय मिळवू, आपण अजिंक्य आहोत; असा विश्वास निर्माण होतो. शेतीच्या वेगवेगळ्या अवस्था, कामे, अवजारे इत्यादींना उचित अशा वेगवेगळ्या भावना निर्माण करण्याचे काम शेतीविषयक यातु करीत असतो. ('A tribe which dances a war-dance before going to fight its neighbours is working up its warlike emotions. The warriors are dancing themselves into a conviction of their own invincibility. The various and complicated magic which surrounds and accompanies the agriculture of a peasant society expresses that society's emotions towards its flocks and herds, its crops, and the instruments of its labour; or rather, evokes in its members at each critical point in the calendar that emotion, from among all these, which is appropriate to the corresponding phase of its annual work.' p. 66)

यातु-विधीने जी भावना जागृत होते ती त्या विधि-क्रियेमध्ये विसर्जन पावत नाही; तसे होऊ नये अशीच योजना असते. या भावनेचा व्यावहारिक जीवनात उपयोग होतो. ज्याचा यातु-विधीवर विश्वास असतो, केवळ त्याच्यावरच वरील भावनात्मक परिणाम होतो. असा माणूस जर युद्ध-नृत्य न करता लढाईला गेला, तर आपला पराभव होईल असे त्यास वाटत असते. याचा अर्थ असा नाही की, केवळ युद्ध-नृत्यामुळे – म्हणजे, तलवार न चालवता देखील – त्याच्या शत्रूचा पराभव होतो. युद्धासारखी कोणतीही कृती करताना मानसिक धैर्याची, आत्मविश्वासाची (morale) जरूरी असते. हे धैर्य निर्माण करण्याचे काम यातु-विधी करीत असतात. शत्रूचे मनोधैर्य खचविण्याचे कामही हे विधी करू शकतात. या टोळ्यांमधील लोकांची अशी धारणा असते की, आपण हे विधी किती मनापासून व चांगले करतो हे जर शत्रूने पाहिले तर त्याचे मनोधैर्य खचेल. मानसिक कारणांमुळे जर माणसांच्या शारीरिक स्थितीवर परिणाम होत असेल तर आपला यातु-विधी पाहून आपल्या शत्रूची प्रकृतीही बिघडू शकेल. ('It means that, in warfare or woodcraft, nothing can be done without morale; and the function of magic is to develop and conserve morale; or to damage it... Where the purpose of magic is to screw our courage up to the point of attacking... a human enemy, the enemy's will to encounter us may be fatally weakened by the magic alone.' p. 67). काही यातु-विधी धरणीकंप, महापूर इत्यादी आपत्तींचे निवारण करतात, असे मानले जाते. कॉलिंगवुडचे म्हणणे असे की, या तथाकथित आपत्ति-निवारक यातु-विधींचे खरे उद्दिष्ट नैसर्गिक आपत्तींचे निवारण करणे हे नसून या आपत्तींना धीराने आणि आशावादी दृष्टिकोनातून तोंड देण्यासाठी मन तयार करणे हे असावे (पृ. ६८). यातुमुळे हे भावनिक परिणाम कसे होतात? अर्थात युद्ध चाललेले नसता प्रतिकृतिच्या साहाय्याने युद्धासारखी परिस्थिती निर्माण केली जाते. उदा. – योद्धे आपली शस्त्रास्त्रे परजतात. यावेळी जी भावना निर्माण होते, ती खऱ्या युद्धाच्या दिशेने वळवलेली असते. युद्धाच्या प्रतिकृतिरूप परिस्थितीत उद्दीपित झालेली भावना ही खऱ्या युद्धात आवश्यक असलेली मनोवृत्ती निर्माण करण्यासाठी वापरली जावी अशी योजना असते. हे सर्व व्हायचे असेल, तर प्रस्तुत

यातु-विधीमध्ये भाग घेणाऱ्यांना आपण विशिष्ट कृती विवक्षित यातु-विधीचे भाग म्हणून करतो आहोत याची जाणीव मात्र पाहिजे (पृ. ६८). कॉलिंगवुडच्या मते यातु-विधी हे विद्युज्जनित्रा-सारखे असतात. आपले व्यवहारात्मक जीवन (practical life) नीट चालावे म्हणून जी भावनिक शक्ती लागते ती पुरविण्याचे काम यातु-विधी करीत असते. म्हणून माणसाच्या जीवनातील कोणत्याही स्थितीत यातु आवश्यक असतो, आणि प्रत्येक निरोगी समाजात तो उपस्थित असतोही. जो समाज असे म्हणतो की, आपल्याला यातूची गरज नाही त्याचे आकलन चुकीचे असते, किंवा त्याला जगण्यामध्ये रस नसतो. ('Magical activity is a kind of dynamo supplying the mechanism of practical life with the emotional current that drives it. Hence magic is a necessity for every sort and condition of man, and is actually found in every healthy society. A society which thinks, as our own thinks, that it has outlived the need of magic, is either mistaken in that opinion, or else is a dying society, perishing for lack of interest in its own maintenance.' pp. 68-69). कॉलिंगवुडचे यातुविषयीचे विवेचन १९३७ च्या आसपासच्या इंग्रजी लोकांच्या दृष्टीने एक इशारा म्हणून जितके महत्त्वाचे होते, तितकेच ते इतर काळातल्या व देशांतल्या स्वतःला बुद्धिवादी म्हणविणाऱ्या सर्वच लोकांना त्याच कारणासाठी महत्त्वाचे ठरते. आपल्याकडील तथाकथित बुद्धिवादी याला अर्थातच अपवाद नाहीत.

यातुप्रधान कला ही खऱ्या अर्थाने कला नव्हे. परंतु काही समाजांमध्ये यातुकला व खरी कला यांचे मिश्रण सापडते. वाटेल तशा काढलेल्या रेघोट्यांमुळे यातुप्रधान कलेचे उद्दिष्ट साधले जाऊ शकत असले तरी, काही ठिकाणी कलावंत व सामान्य लोक अशा रेघोट्यांपेक्षा कलादृष्ट्या जास्त चांगल्या गोष्टींची अपेक्षा करू लागतात. एका बाजूला खरी कला व दुसऱ्या बाजूला यातुप्रधान किंवा करमणुकप्रधान कला यांच्यात सतत तणावाचे संबंध असतात. मध्ययुगानंतर तरी हे असे संबंध सर्वत्र दिसतात. कॉलिंगवुडचे म्हणणे असे की, त्याच्या काळातील (म्हणजे विसाव्या शतकाच्या तिसऱ्या दशकातील) कलावंत यातुप्रधान कलेकडे वळत होते. रनेसान्सनंतरच्या काळात दोन जोरकस कलापरंपरा अस्तित्वात आल्याचे दिसते. त्यातली एक म्हणजे लोककलेची (folk-art) परंपरा. दुसरी परंपरा वेगवेगळ्या स्वरूपांत दिसते. उदा., चर्चमधील व्यासपीठावरून वापरले जाणारे गद्य, ईशस्तोत्रात वापरले जाणारे पद्य, लष्करी बँडचे संगीत, घरातील दिवाणखाने सजविण्याची पद्धत, धर्माबरोबर व देशप्रेमाबरोवर नेहमी उपस्थित असणारी यातु-विधींची शृंखला, देशात लोकप्रिय असलेले राष्ट्रीय खेळ, विवाहसमारंभ, मेजवान्या, अंत्ययात्रा (पृ. ७२-७७). हे सर्व प्रभावी प्रतिपादन विचाराला चालना देईल असे आहे. ते मुळातूनच वाचायला हवे. मासला म्हणून पुढील उतारे दिले आहेतः 'The pageantry of marriage has nothing to do with the fact... that the principals are in love with each other. Its purpose is to create an emotional motive for maintaining a partnership of a certain kind, not the partnership of lovers but the partnership of married people, recognised as such by the world, whether love is present or no.'

'The funeral is an emotional reorientation of a different kind. The mourners are not, essentially, making a public exhibition of their grief; they are publicly laying aside their old emotional relation to a living person and taking up a new emotional relation to that same person as dead. The funeral is their public undertaking that they are going to live in future without him...'

'True to type, all these magical ceremonies are representative... Thus, in marriage, the principals join hands and walk arm-in-arm through the company, to sysbolize their partnership in the eyes of the world. At a funeral, the mourners leave the dead behind them to symbolize their renunciation of the emotional attitude which they maintained towards him in life.' (pp. 75-76).

वरील गोष्टींपैकी एकीलाही कॉलिंगवुड खरी कला मानायला तयार नाही, हे लक्षात ठेवले पाहिजे. असे असून त्याने या गोष्टींची तरफदारी केली आहे. याचा अर्थ असा की, त्याच्या मते यातु-कला ही जरी खरी कला नसली तरी, समाजजीवन निकोपपणे चालू राहण्यासाठी ती उपयुक्त असते. आपल्याकडील तथाकथित बुद्धिवाद्यांनाही वरील विवेचनावरून शिकण्यासारखे बरेच आहे. आपले जीवन केवळ बुद्धीप्रणित, विज्ञाननिष्ठ केले

व भावनात्मक व मूल्यात्मक गोष्टींना आयुष्यातून काढून टाकले, तर मानवी जीवन कसे ओकेबोके होईल याचा जर या बुद्धिवाद्यांनी विचार केला, तर त्यांना कॉलिंगवुडचे प्रतिपादन पटेल. भावना व मूल्ये यांच्याकडे दुर्लक्ष केले किंवा त्यांची उभारणी केवळ विज्ञानावर करण्याचा हट्ट धरला, तर आजचा मानवी समाज एकत्रपणे टिकून राहील याचीही खात्री देता येणार नाही.

वरील एकूण विवेचनात जो यातुविषयक सिद्धांत मांडलेला आहे तो फ्रेझरनंतरच्या मानववंशशास्त्रज्ञांनी मान्य केला असल्याचे मॅलिनोव्हस्कीच्या लिखाणावरून लक्षात येते. यातील काहींनी आपला सिद्धांत कॉलिंगवुडच्या *'प्रिन्सिपल्स'*च्या प्रकाशनाच्या आधी मांडला होता. उदा. – मॅलिनोव्हस्कीचा 'Science, Religion and Reality' हा प्रसिद्ध लेख १९२५ मध्ये प्रसिद्ध झाला. (Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays*, The Free Press, 1948, pp. 1-71).

या लेखातील 'Rational Mastery by Man of his Surroundings' या छेदकात मॅलिनोव्हस्कीने तथाकथित रानटी समाजातल्या लोकांना वैज्ञानिक म्हणता येईल असे व इतके निसर्ग नियमांचे ज्ञान असते का, या प्रश्नांची चर्चा केली आहे. त्याच्या म्हणण्याप्रमाणे ऐंद्रिय अनुभवावर आधारलेले आणि बुद्धीने परिष्कृत केलेले असे बरेच ज्ञान या लोकांजवळ असते (*तत्रैव* पृ. ९). ईस्टर्न न्यू गिनीमधील मेलॅनेशियन जमात यातु-विधींविषयी विशेष प्रसिद्ध असल्यामुळे लेखकाने वरील प्रश्नाची चर्चा हेतुतः या जमातीच्या संदर्भात केली आहे. ज्या जमातीतले लोक यातु-विधींवर मोठ्या प्रमाणात अवलंबून असतात. तिच्यात वैज्ञानिक दृष्टिकोनाकडे दुर्लक्ष होण्याची फार मोठी शक्यता असल्याने लेखकाने ही जमात चर्चेसाठी मुद्दाम निवडली असावी असे दिसते. येथील लोकांना शेती-व्यवसायात चांगले यश मिळाले आहे. जमिनीचे व पिकांचे प्रकार, त्यांच्यातील परस्पर-संबंध, हवामान, ऋतुंमधील बदल यांचे चांगले ज्ञान असल्याशिवाय हे यश मिळाले नसते. या विश्वासार्ह ज्ञानावर ते विसंबून असतात. आपण शेतावर व्यवस्थित आणि भरपूर श्रम केले पाहिजेत, हेही त्यांना चांगले माहीत असते. श्रम व ज्ञान यांच्यावरोबर ते यातु-विधींचीही मदत घेत असतात. कारण, यातुशिवाय चांगले पीक येणार नाही असा त्यांचा विश्वास असतो. याचा अर्थ असा मात्र नाही की, ते सृष्टिज्ञानाकडे पूर्णपणे कानाडोळा करून फक्त यातुवर अवलंबून राहतात. जेथे सृष्टिज्ञानाशिवाय गोष्टी करता येत नाहीत तेथे ते त्या ज्ञानावरच अवलंबून असतात, यातुवर नव्हे (पृ. ११-१२). मग त्यांना यातुची गरज लागतेच कशासाठी? त्यांच्याजवळच्या सृष्टिज्ञानाच्या जोरावर ज्या गोष्टींचा उलगडा होत नाही, त्यांच्यासाठी ते यातूवर अवलंबून राहतात. वोट तयार करताना त्यांना वैज्ञानिक माहितीचा फार उपयोग होतो. पण अचानक सुटणारे वादळी वारे इत्यादी अनाकलनीय अरिष्टांपासून संरक्षण मिळावे म्हणून ते साहजिकच यातुकडे वळतात. तथाकथित रानटी जमातीने मिळविलेल्या जगाच्या ज्ञानाबद्दल मॅलिनोव्हस्कीने काढलेला निष्कर्ष असा: If by science be understood a body of rules and conceptions, based on experience and derived from it by logical inference, embodied in material achievements and in a fixed form of tradition and carried on by some sort of social organization – then there is no doubt that even the lowest savage communities have the beginnings of science, however rudimentary (*Ibid*, p. 17).

मॅलिनोव्हस्कीने मेलॅनिशयन जमातीतील लोकांचा धर्म आणि यातु यांच्याबद्दल काय दृष्टिकोन आहे याचेही दिग्दर्शन केले आहे. या लोकांमध्ये धार्मिक व यातुनिष्ठ विधी, कृती बघायला मिळतात. यातु-विधीचे उदाहरण म्हणून त्याने नवजात अर्भकाला मरण येऊ नये म्हणून जन्माच्या वेळीच करायच्या विधीचा उल्लेख केला आहे. हा विधी भविष्यकाळात घडणाऱ्या घटनेचे (अर्भकाचा मृत्यू *न घडणे*) साधन म्हणून उपयोजिलेला असतो. जेव्हा हा विधी केला जातो त्यावेळी तो कोणत्या उद्देशाने केला जातो आहे याची जमातीमधल्या सर्वांना कल्पना असते. याच्या उलट अपत्याचा जन्म झाल्यानंतर जो विधी साजरा करण्यात येतो त्याला असे भविष्यकालीन प्रयोजन नसते. तो साधनरूप नसून साध्यरूप असतो. वरीलपैकी पहिल्या विधीला मॉलिनोव्हस्की यातु-विधी, व दुसऱ्याला धार्मिक-विधी म्हणतो (*तत्रैव*, पृ. २०-२१). कॉलिंगवुडने धर्म व यातु यांच्यात भेद केलेला आहे. याचे महत्त्वाचे कारण असे की, धर्मामध्ये विश्व, ईश्वर इत्यादींबद्दलच्या विशिष्ट श्रद्धा, मते अंतर्भूत असतात, आणि त्यांच्यासमवेत मूल्यव्यवस्था व वागण्या-बोलण्याचे नियमन करणारी तत्त्वे हीदेखील असतात. यातु मात्र व्यवहारात्मक जीवनव्यापारात उपयुक्त ठरणाऱ्या भावनांची निर्मिती करण्यापुरता सीमित असतो. धर्म आणि यातु हे जरी एक नसले तरी, ते दोघे एकत्र राहू शकतात. म्हणूनच प्रत्येक धर्माला खास त्याचा असा यातु असतो. ('Magic and religion are not the same thing, for magic is the evocation of emotions that are needed for the work of practical life, and a religion is a creed,

or system of beliefs about the world, which is also a scale of values or system of conduct. But every religion has its magic, and what is commonly called "practising" a religion is practising its magic.' Collingwood, *op. cit.*, p. 73). कॉलिंगवुडने घेतलेल्या वरील भूमिकेमुळे जो विधी मॅलिनोव्हस्कीच्या विवेचनात धर्माशी संलग्न झालेला दाखविला आहे, तो कॉलिंगवुडच्या विवेचनात यातुशी निगडित झालेला सापडतो. (उदा. – पाहा मॅलिनोव्हस्की पृ. २२ व पुढे, २९ व पुढे; कॉलिंगवुड पृ. ७४ व पुढे) कॉलिंगवुडने यातुच्या संदर्भात प्रतिकृतीला असलेल्या महत्त्वाबद्दल विवेचन केल्याचे आपण याआधी पाहिले आहे. मॅलिनोव्हस्कीनेही या संदर्भात अशाच प्रकारचे विवेचन केलेले आहे. चेटूक करणारा माणूस एखादे हाड, काठी, किंवा बाण घेऊन ज्या माणसाला मारायचे आहे त्याच्या दिशेने एखाद्या विधीतल्याप्रमाणे तो हालवतो. हे करीत असताना तो क्रोध व द्वेष यांचा आविर्भावही करतो. युद्धविषयक चेटकात (war magic) क्रोध, हल्ला करतानाचा आवेश यांचा सरळ आविष्कार केला जातो (मॅलिनोव्हस्की, पृ. ५२-५३). यातुला मानवेतर जगातील शक्ती मानण्यात येत नाही. यातुला केवळ मानवी जगातली शक्ती म्हणूनच अस्तित्व असते (पृ. ५७).

यातुचा आढळ कोणत्या परिस्थितीत होतो? आपले नेहमीचे व्यवहार करीत असताना अनेकदा माणूस अशा बिंदूला येऊन पोचतो की, त्याला काय करावे हे कळेनासे होते. उदा. – खलाशाच्या अचानक असे लक्षात येते की, त्याला आतापर्यंत अनुकूल असलेला वारा एकाएकी पडला आहे. समुद्रावरील वाऱ्यांचे त्याला असलेले ज्ञान; त्याचा आतापर्यंतचा अनुभव या कशाचाच त्याला अशा वेळी उपयोग होत नाही. स्वतःच्या शक्तीहीनतेची जाणीव त्याला प्रकर्षाने होते. चिंता, भीती, आशा या भावनांमुळे त्याच्या देहमनात ताण निर्माण होतो. स्वस्थ राहणे त्याला अशक्य होऊन तो काहीतरी हालचाल करू लागतो. ही हालचाल मूळ परिस्थितीला उचित असलेल्या कृतीच्या सारखी असते. ज्याचा शत्रुविषयक क्रोध किंवा द्वेष नुसता आतल्या आत धुमसतो आहे तो मुठी वळेल व शत्रूला कल्पनेत ठोसे मारेल, शिव्याशाप देईल. या कृति-उक्तींचे साध्य आपण गाठतो आहोत अशी त्याची समजूत होईल. आपले काल्पनिक ठोसे आणि शाप आपल्या शत्रूपर्यंत पोहचले आहेत, आपले उद्दिष्ट आपण गाठतो आहोत असा विश्वास त्याच्या मनात निर्माण होईल; त्याची भावना हळूहळू निवेल; त्याचा गेलेला तोल पुनः सावरेल (पृ. ६०-६१). अशा अवस्थांमध्ये असताना आपल्याला यातु-विधींचे रहस्य अचानक समजले आहे असे वाटू लागते (पृ. ६२). विज्ञान व यातु यांची जगे वेगळी आहेत ते वेगवेगळ्या परंपरांचे भाग आहेत. विशेष म्हणजे रानटी जमातीमधल्या लोकांना या दोघांमधील फरकांची स्पष्ट कल्पना असते (पृ. ६७).

कॉलिंगवुडने यातु-कलेला खोटी कला म्हटले आहे. त्याला स्वतःला कलेच्या स्वरूपाविषयी जी मर्मदृष्टी प्राप्त झाली तिच्याशी यातु-कला विसंगत असल्याने त्याने वरील मूल्यन केले हे खरे. पण आपल्याला थोडे थांबून असे विचारायला हवे की, प्लेटो-ॲरिस्टॉटलपासून आजपर्यंतच्या अनेक कला-मीमांसकांनी जिला खरी कला मानले तिच्याकडे वरील सिद्धांतासाठी पाठ वळवायची का? की खऱ्या कलेकडे जाण्याचे अनेक पर्यायी मार्ग आहेत, असे मानणे जास्त सयुक्तिक ठरेल?

कॉलिंगवुडने यानंतर मनोरंजनात्मक कलेचा विचार केला आहे. यातुनिष्ठ कला जशी लोकांत भावनाजागृती करते तशी मनोरंजनात्मक कलाही करते; पण त्यांच्यात फरक आहे. पहिलीने जागृत केलेल्या भावनेचा उपयोग माणसाच्या दैनंदिन व्यवहारात्मक जीवनात केला जातो. उलट दुसरीने निर्माण केलेल्या भावनेचा तिच्या पलीकडे असलेल्या कशाहीसाठी उपयोग केलेला नसतो. भावनाजागृती हेच तिचे साध्य असते. कला आणि जीवन यांना दोन विरोधी पर्याय मानून त्यांच्या संबंधाबद्दल जी चर्चा कला-मीमांसकांत होते – कलेसाठी कला, की जीवनासाठी कला – ती भावनेसाठी भावना की दैनंदिन व्यवहारात्मकतेसाठी भावना या दोन पर्यायांविषयीची चर्चा असते.

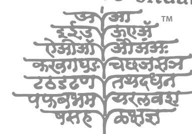
कॉलिंगवुडने या आधी प्रतिकृतिच्या संकल्पनेची चर्चा केलेली आहे. मनोरंजनात्मक कलेत जीवनाची एक भासरूप प्रतिकृती निर्माण केली जाते. कलाकृतीमुळे जी भावना निर्माण होते तिचे विसर्जन या भासरूप प्रतिकृतीत होईल, अशी व्यवस्था केलेली असते. येथे भावना जागृत होते, पण दैनंदिन जीवनावर तिचा काहीही परिणाम होणे अपेक्षित नसते. यातुनिष्ठ कला उपयुक्ततेला पोषक असते. कारण, तिच्या द्वारा जी भावना उत्पन्न होते तिचा उपयोग आपल्या दैनंदिन व्यावहारिक जीवनावर व्हावा, अशी अपेक्षा असते. उलटपक्षी मनोरंजनात्मक कला ही सुखवादी (hedonist) असते. तिच्यामुळे जी भावना निर्माण होईल तिचा संबंध जीवनाच्या व्यवहारात्मक किंवा ज्ञानात्मक अंगाशी येऊ नये अशी व्यवस्था केलेली असते.

सामान्यपणे अशा कलाकृती (= व्याज कलाकृती) केवळ व्यवहारात्मक उपयोगासाठी, किंवा केवळ मनोरंजनासाठी निर्माण होत नसतात. त्यातल्या बहुतेकींमुळे वरील दोन्ही उद्दिष्टे साधली

जातात. होरेस या रोमन कवी-समीक्षकाने कलेचे उद्दिष्ट दुहेरी असल्याचे फार पूर्वी सांगितले. ते म्हणजे – मनोरंजन व शिक्षण. तेव्हापासून आजतागायत अनेक कलावंतांनी हे दुहेरी उद्दिष्ट डोळ्यासमोर ठेवल्याचे आढळते. या संदर्भात कॉलिंगवुडने ज्या लेखकांचा उल्लेख केला आहे त्यात बर्नार्ड शॉ व जॉन गाल्सवर्दी यांची नावे आढळतात. सामान्यपणे या दोन्ही लेखकांना जीवनवादी मानण्यात येते. केवळ कलेसाठी आपण एक ओळसुद्धा लिहिली नसती असे शॉने स्पष्टपणे म्हटलेही आहे. पण तोच शॉ मुख्यतः मनोरंजन करणारा लेखक असल्याचा कॉलिंगवुडचा अभिप्राय आहे. तसेच, गाल्सवर्दी हा जीवनाचे समतोल चित्रण करणारा लेखक म्हणून मानला जातो. पण एक गंभीर प्रवृत्तीचा लेखक म्हणून त्याचेही कॉलिंगवुडने अवमूल्यन केले आहे. कॉलिंगवुडचा पुढील मजकूर वाचकास सहजासहजी पटेल असे वाटत नाही; पण तरीदेखील त्यामुळे चपापून तो या लेखकांबद्दल पुन्हा नव्याने विचार करायला लागेल, याचा विश्वास वाटतो. कॉलिंगवुड हा नुसता सौंदर्यमीमांसक नाही, तर तो एक जाणकार वाचक-समीक्षकही आहे. त्याने साहित्याविषयी दिलेला कोणताही अभिप्राय काळजीपूर्वक वाचायलाच हवा असे लोकांना वाटले तर त्यात आश्चर्य नाही. 'Mr. Bernard Shaw is another devout follower of Horace. There has never been any damned nonsense about art with him; he has careered through life most successfully as an entertainer, careful always to keep a few ball cartridges among his blank, and send his audience home indignant about the way people treat their wives, or something like that... Mr. Galsworthy began his career by putting so much *utile* and so little *dulce* into his stage puddings that only very determined stomachs could digest them at all. So he gave up playing with magic, and specialized in entertaining a rather grim class of readers with the doings of the Forsyte family (pp. 82-83).'

मनोरंजनात्मक कलेत ज्या भावनांना प्रामुख्याने चाळवले जाते त्यात कॉलिंगवुडने लैंगिक प्रेरणेशी संलग्न असलेल्या काम-भावनेचा समावेश केला आहे. त्याच्या मते ही भावना माफक प्रमाणात चाळवायला सोपी व भासरूपी जगात नेऊन शांत करायलाही सोपी असते. आजचे लोकप्रिय चित्रपट, सर्क्युलेटिंग वाचनालयात मिळणाऱ्या कादंबऱ्या, मासिके, वृत्तपत्रे यांचे स्वरूप लक्षात घेतले म्हणजे काम-भावनेला आजच्या जगात किती महत्त्व आले आहे हे लक्षात येते. या प्रकारच्या गोष्टींमागील तत्त्व कॉलिंगवुडने असे दिले आहे: 'Pornography homoeopathically administered in doses too small to shock the desire for respectability, but quite large enough to produce the intended effect.' (pp. 84-85). बर्गसाँ या तत्त्वज्ञाने आजच्या संस्कृतीला कामवर्धक याकुतीची संस्कृती ('aphrodisiac civilization') म्हटले आहे. कॉलिंगवुडचे याबद्दलचे कडवट भाष्य असे की, हे वर्णन पूर्णपणे चूक आहे. आपल्याकडून विशिष्ट कृती घडावी म्हणून लोक वरील याकुती घेत असतात. याउलट मनोरंजनात्मक कलेने उपलब्ध करून दिलेली ओलेत्या तरुण-तरुणींची चित्रे कसल्याही कृतीला प्रवृत्त करीत नाहीत, ती स्वतःच कृतीची जागा घेतात. त्यांच्यावरून असे लक्षात येते की, आजचे लोक रतीला ग्रीक काळातल्याप्रमाणे देवता मानीत नाहीत, की सुरुवातीच्या काळातील ख्रिस्ती लोकांप्रमाणे ते तिला सैतान मानीत नाहीत. त्यांच्या दृष्टीने रती म्हणजे फक्त एक खेळणे आहे. वंशवृद्धी करण्याची त्यांच्यातील सहजप्रेरणा दुर्बल झालेली आहे; आजचे जीवन त्यांना जगण्याजोगे वाटत नाही. आपल्याला पुढची पिढी असूच नये ही इच्छा त्यांच्यात खोलवर रुजली आहे (पृ. ८५).

भीतीच्या भावनेमुळेही मनोरंजन होऊ शकते. आजच्या चित्तथरारक 'थ्रिलर'ला सोळाव्या शतकापासूनचा मोठा इतिहास आहे. पण पूर्वीपेक्षा आजची परिस्थिती काही बाबतीत वेगळी आहे. साक्षरतेचा प्रसार झालेला आहे, व या वाढणाऱ्या वाचक-वर्गासाठी अट्टल गुन्हेगार, सशस्त्र दरोडेखोर, दुष्ट परदेशी लोक यांच्याबद्दलची भयप्रद पुस्तके प्रसिद्ध होत आहेत. गुप्त पोलिसांच्या कथाही मोठ्या प्रमाणात उपलब्ध होत आहेत. या प्रकारचे साहित्य वाचून तरुण मंडळी गुन्हे करायला प्रवृत्त होतील, ही भीती काही वेळा व्यक्त करण्यात येते. परंतु ती अनाठायी आहे असे कॉलिंगवुड सांगतो. आपल्या मताच्या पुष्ट्यर्थ त्याने दिलेले कारण चाकोरीबाहेरचे आहे. एवीतेवी या कथा मनोरंजनासाठी लिहिल्या जातात, आणि मनोरंजनात्मक साहित्याचा हेतू कोणालाही कार्यप्रवण करणे हा नसतो. भावनाजागृतीसाठी भावनाजागृती करणाऱ्या कथांमुळे माणूस कोणत्याही प्रत्यक्ष कृतीपासून परावृत्त होत असतो. गुप्त पोलिसांच्या कथा वाचणारे बहुतेक लोक गुन्हेगार नसून कायद्याचे पालन करणारे नागरिक असतात, ही वस्तुस्थिती वरील दाव्याला पुष्टी देते. ('... the constant earthing of certain emotions, by arousing and discharging them in make-believe situations,





makes it less likely that they will discharge themselves in practical life.' p. 86). लैंगिक भावना चाळविणारे, तसेच हिंस्रता, क्रौर्य, गुन्हेगारी वृत्ती यांचे आकर्षक पद्धतीने चित्रण करणारे साहित्य, चित्रपट वगैरे गोष्टी माणसाला कोणतीही कृती करायला प्रवृत्त करीत नाहीत असे जे कॉलिंगवुड म्हणतो ते पूर्णपणे बरोबर आहे असे निर्विवादपणे सिद्ध करणारा पुरावा अजूनतरी मिळालेला नाही, याकडे वाचकाचे लक्ष वेधायला हवे. उपलब्ध पुराव्यांपैकी काही त्याच्या बाजूचा, तर काही त्याच्या विरोधात जाणारा आहे.

लोकांबद्दलचा, विशेषतः आपल्यापेक्षा वरच्या स्तरावर असलेल्यांबद्दलचा द्वेष किंवा आकस (malice) हा सुखाचा कधी न आटणारा स्रोत म्हटला पाहिजे. दुर्बलांना छळणाऱ्याची दादागिरी शेक्सपिअरच्या काळापासून आजतागायत अनेकांना आपल्या साहित्यकृतींचा विषय म्हणून उपयोगी पडली आहे. आजचे युग उघड्या दादागिरीचे नाही. त्यामुळे दांडगाईची जागा लपूनछपून द्वेष करण्याने घेतली आहे. ('In a society which has lost the habit of overt bullying, the literature of violence is replaced by the literature of cattishness.' p. 87). याचे उदाहरण म्हणून आजच्या सामाजिक जीवनाबद्दलच्या उपहासिकांचा निर्देश कॉलिंगवुडने केला आहे. त्याने दिलेल्या तपशीलावरून असे दिसते की, जीवनातील सर्वच गोष्टींची खिल्ली उडविणारे लिखाण त्याच्या मनात असावे. मान्यता पावलेल्या व्यक्तींची खिल्ली उडवून 'या व्यक्ती उगीचच मोठ्या मानल्या गेल्या' असे सुचविणारी चरित्रे याच वर्गात मोडतात. (याचे एक चांगले उदाहरण म्हणजे लिटन स्ट्राचीचे *एमिनंट व्हिक्टोरियन्स* हे होय. पण कॉलिंगवुडने येथे आपल्या मताच्या पुष्ट्यर्थ उदाहरणे दिलेली नाहीत.)

जेव्हा लोक ससेक्ससारख्या एखाद्या भौगोलिक प्रदेशाबद्दल गळा दाटून आल्यासारखे लिहितात तेव्हा त्यांना आपल्या खऱ्याखुऱ्या जुन्या आठवणींना उजाळा द्यायचा असतो की त्या प्रदेशाची जागा घेणारे त्याचे भासचित्र निर्माण करायचे असते, हे अनेकदा कळत नाही. जे नेहमीच देशावर असतात त्यांच्यासाठी समुद्र व जहाजावरील जीवन यांचे चित्रण हे समुद्र-प्रवासाचे आवाहन करणारे असू शकते किंवा प्रस्तुत वर्णन वाचल्यावर समुद्रावर जाण्याची जरुरी नाही असेही सांगत असते.

यानंतर कॉलिंगवुडने मनोरंजनात्मक कला व यातुनिष्ठ कला यांच्या संदर्भात सौंदर्यविधानाच्या स्वरूपाबद्दल चर्चा केली आहे. ती वाचताना कान्टने सौंदर्यविधानाच्या सार्वत्रिकतेबद्दल *क्रिटीक ऑफ इस्थेटिक जजमेन्ट* मध्ये जी चर्चा केली आहे तिची आठवण स्वाभाविकपणे होते. सौंदर्यविधान ज्ञातृगत सार्वत्रिकतेचा, म्हणजेच सर्वमान्यतेचा दावा करते. जर '*क्ष* सुंदर आहे' हे विधान एकाला मान्य असेल तर ते सर्व माणसांना मान्य असायलाच हवे, असा या दाव्याचा अर्थ आहे. '*क्ष* सुंदर आहे' हे विधान '*क्ष* मला आवडते' या विधानापेक्षा वेगळ्या जातीचे आहे. कारण, पहिले विधान सर्वमान्यतेचा दावा करते, तर दुसरे विधान तो दावा करीत नाही. आवडीनिवडी व्यक्तिपरत्वे भिन्न असतात, हे सर्वांना माहीत आहे. आता समजा की, *य* ही गोष्ट आपल्याला माहीत असलेल्या सर्वांना आवडते; उदा. – हापूसचा आंबा ज्याला आवडत नाही असा माणूस अद्याप आपल्याला भेटलेला नसणे शक्य आहे. इतके मतैक्य असले तरी 'हापूसचा आंबा मला/आम्हाला/आम्हा सर्वांना आवडतो' हे विधान सर्वमान्यतेचा दावा करू शकत नाही. हापूसचा आंबा सर्व माणसांच्या आवडीचा विषय असलाच पाहिजे असे आपण म्हणू शकत नाही. याच्या उलट '*क्ष* सुंदर आहे' या विधानाबद्दल प्रत्यक्षात कितीही मतभेद झाले तरी, ते सर्वमान्यतेचा दावा करू शकते. '*क्ष* सुंदर आहे' व '*क्ष* सुंदर नाही' ही विधाने एकमेकांना छेद देतात, कारण ती दोन्ही सर्वमान्यतेचा दावा करतात, आणि ती दोन्ही एकाच वेळी खरी असू शकत नाहीत. पण 'मला *क्ष* आवडते' हे *अ* चे विधान व 'मला *क्ष* आवडत नाही' हे *ब* चे विधान एकमेकांना छेद देत नाहीत. ती दोन्ही एकाच वेळी खरी असू शकतात. कारण, ती कलाकृतींविषयी नसतात. ('So long as art is identified with amusement, criticism is impossible' p. 91).

जर कलाकृतीकडे विशिष्ट भावनांची जागृती करणारा चेतक म्हणून पाहिले, तर आपण यातुनिष्ठ कलेच्या प्रांतात प्रवेश करतो. समाज एकत्रितपणे व सुस्थितीत टिकवून ठेवायचा असेल तर सर्वांच्या भावना विशिष्ट गोष्टींनी जागृत होतील अशी खबरदारी घ्यावी लागते. सूज्ञ समाजधुरीण ती घेतातही. समाजात भावनिक एकोपा राहील अशी व्यवस्था झाली की, विशिष्ट गोष्टीमुळे विशिष्ट भावना जागृत होईल याची खात्री देता येते. प्रस्तुत गोष्टीमुळे ही भावना अनेकांमध्ये जागृत होईल याचीही ग्वाही देता येईल. पण त्यावरून '*क्ष* सुंदर आहे' (= '*क्ष* सर्वांमध्ये विशिष्ट भावना जागृत करते') या विधानाला सार्वत्रिकता आहे असा जर कोणी निष्कर्ष काढला, तर ते मात्र चूक ठरेल. कारण, ज्या समाजात *क्ष* ही गोष्ट विशिष्ट भावनेच्या जागृतीशी पक्की जोडली गेली आहे त्या समाजापुरतीच ही सार्वत्रिकता मर्यादित राहील. परंतु खरी सार्वत्रिकता देश-कालाच्या मर्यादांच्या पलीकडे जात असते. ज्ञानविधानाला ज्या प्रकारची सार्वत्रिकता

असते, अगदी तशीच सार्वत्रिकता सौंदर्यविधानाला असते (पृ. ९२-९४).

सौंदर्यविधान सार्वत्रिक असते, असा दावा कान्टने केलेला आहे. ज्ञानशक्तींच्या मुक्त मीलनावर सौंदर्यविधान आधारलेले असते, असे कान्टचे प्रतिपादन आहे. या ज्ञानशक्ती सर्व मानवांमध्ये, ते मानव आहेत म्हणून, उपस्थित असतात, व त्यांचे मीलनही एकाच प्रकारे होते. अशा 'भावलेल्या संगती' चा अनुभव घेण्याची क्षमता सर्व मानवांमध्ये अपरिहार्यपणे असते; ते कोणत्याही देश-काल-परिस्थितीत असले तरीही ही क्षमता त्यांच्यात असतेच, आणि म्हणूनच सौंदर्यविधानाबद्दल खऱ्या सार्वत्रिकतेचा, सर्वमान्यतेचा दावा करता येतो. कान्टच्या सिद्धांतात ज्ञानशक्तींच्या मुक्त मीलनाला जी सार्वत्रिकता आहे ती क्रोचे-कॉलिंगवुडमध्ये इंटुइशन-कल्पनानिर्मिती-आविष्कार या क्रियेला आहे. म्हणून कॉलिंगवुड खरी व खोटी सार्वत्रिकता यांच्यात भेद करून सौंदर्यविधानाला खरी सार्वत्रिकता असते, हा दावा करू शकतो. कॉलिंगवुड व कान्ट यांनी सौंदर्यविधानाच्या सार्वत्रिकतेबद्दल केलेल्या विवेचनामधील साम्य लक्षात यावे म्हणून *प्रिन्सिपल्स* व *क्रिटीक ऑफ इस्थेटिक जजमेन्ट* या पुस्तकांतील अवतरणे पुढे दिली आहेत: 'So long as art is identified with amusement, criticism is impossible... If art is identified with magic the same conclusion follows; but this conclusion in a society where magic is at all vigorous, may easily be masked by the substitution of a false objectivity for a true objectivity, an empirical generality for a strict universality. A matter of fact, as that this person did this act, or that this thing is a poem, is valid for everyody at every time and place.' (*Principles of Art*, pp. 91-92).

'Hence he must regard it as resting on what he may also presuppose in every other person; and therefore he must believe that he has reason for demanding a similar delight from every one. Accordingly he will speak of the beautiful as if beauty were a quality of the object and the judgement logical...' (Kant, *Critique of Aesthetic Judgement*, p. 51).

'He judges not merely for himself, but for all men, and then speaks of beauty as if it were a property of things. Thus he says the *thing* is beautiful; and it is not as if he counted on others agreeing in his judgement of liking owing to his having found them in such agreement on a number of occasions, but *demands* this agreement of them.' (*Ibid*, p. 52).

'Yet even in the case of the agreeable we find that the estimates men form do betray a prevalent agreement among them, which leads to our crediting some with taste and denying it to others, and that, too, not as an organic sense but as a critical faculty in respect of the agreeable generally. So of one who knows how to entertain his guests with pleasures (of enjoyment through all the senses) in such a way that one and all are pleased, we say that he has taste. But the universality here is only understood in a comparative sense; and the rules that apply are, like all empirical rules, *general* only, not *universal*, – the latter being what the judgement of taste upon the beautiful deals or claims to deal in.' (*Ibid*, pp. 52-53).

कलांविषयीची सध्याच्या काळातील मूल्यविधाने ही बहुतांशी मिश्र असतात. तसेच, ती ज्यांच्याविषयी असतात त्या गोष्टी (कलाकृती) याही मिश्र स्वरूपाच्या असतात. त्या काही प्रमाणात कलात्मक व फार मोठ्या प्रमाणात यातुनिष्ठ असतात. समजा, एखाद्या संगीतशास्त्रज्ञाने किंवा उत्तम गायकाने सांगितले की, आपल्या राष्ट्रगीताची चाल अजिबात चांगली नाही, तर त्याचे मत आपण मानू. कारण, तो संगीताच्या क्षेत्रातला अधिकारी पुरूष आहे हे आपण जाणतो. कलेच्या क्षेत्रातील तज्ज्ञाने त्याच क्षेत्रातील गोष्टींविषयी केलेल्या मूल्यविधानाचा आपण योग्य तो आदर करू; पण त्याने जर या राष्ट्रगीताची सध्याची चाल बदलावी असे सांगितले, तर ते मात्र आपण मानणार नाही. कारण, तो संगीततज्ज्ञ किंवा गायक काहीही म्हणो; आपल्या भावनिक प्रतिक्रिया सध्याच्या चालीत म्हटल्या जाणाऱ्या राष्ट्रगीताशी संलग्न झालेल्या आहेत. त्यात थोडा जरी फरक केला तरी, त्याच्या भावनाजागृतीक्षमतेवर विपरीत परिणाम होण्याची शक्यता आहे. यातुच्या संदर्भात असे होऊन अजिबात चालणार नाही.

मनोरंजनात्मक कलेमुळे ज्या भावनांची जागृती होते त्यांचे विसर्जन वास्तवाच्या भासरूपी प्रतिकृतीमध्ये होते, हे या आधी कॉलिंगवुडने सांगितले आहे. यापुढे जाऊन तो आता असे सांगतो की; ज्या समाजाला मनोरंजनात्मक कलेची चटक लागली आहे त्याला व्यावहारिक जीवनात कसलीही कृती न करता केवळ भावनेसाठी भावना ही वाढत्या प्रमाणात हवीशी वाटू लागते. कॉलिंगवुडसारखा एखादा माणूस जेव्हा *प्रिन्सिपल्स* सारखे पुस्तक लिहीत असतो तेव्हा त्या कामात त्याला आनंद मिळत असतो हे खरे; पण त्यासाठी तो श्रम करीत असतो हे विसरून चालणार नाही. अशा पुस्तकाच्या वाचकालाही असेच बौद्धिक श्रम करावे लागतात. हा वाचक जेव्हा गुप्तपोलिस कथा वाचत असतो तेव्हाही त्याला आनंद मिळत असतो. पण पहिल्या उदाहरणात ज्या श्रमांचा निर्देश केला, ते श्रम दुसऱ्या उदाहरणात आवश्यक नसतात. हा महत्त्वाचा फरक लक्षात ठेवायला हवा. यापुढे जाऊन असे म्हणता येईल की, या कथेचे टी.व्ही. रूपांतर पाहताना तर श्रमाला पूर्णपणे फाटा देण्यात येतो. कारण, येथे पुस्तकाची पाने उलटण्याचेही श्रम पडत नाहीत. काही पुस्तके वाचताना विचार करण्याचे श्रम करावे लागतात; पण तीच पुस्तके टी.व्ही. साठी रूपांतर करून दाखविली, तर त्या श्रमांचीही बचत होते. कारण, या माध्यमासाठी एकूण सर्वच गोष्टींचे सुलभीकरण करावे लागते. ज्या समाजाला वर उल्लेखिलेल्या भावनिक चंगळवाजीची चटक लागते त्याचे प्रत्यक्ष व्यावहारिक जीवन भावनारहित, शुष्क, कंटाळवाणे होते. ही स्थिती म्हणजे समाजाला जडलेल्या नैतिक रोगग्रस्ततेचे एक लक्षण होय. ज्यांना हा रोग झालेला आहे ते लागलीच मृत्युमुखी पडतात असे नाही. त्यांच्यातले काही क्वचित आत्महत्येचा मार्ग स्वीकारतात; पण बरेचजण या सर्वग्रासी कंटाळ्यातून सुटण्यासाठी एखादा सनसनाटी गुन्हा करतात, किंवा दारू किंवा गर्दसारखे अंमली पदार्थ जवळ करतात. काही वेळा असे होते की, समाजातील कोणताही सभासद मृत्युमुखी पडत नाही आणि तरीही एकूण समाज मरणाच्या दिशेने चाललेला दिसतो. कोणत्याही समाजाने आपल्या सभासदांसाठी निर्माण केलेला जीवनप्रकार त्यातील बहुसंख्यांकांना जेव्हा कंटाळवाणा वाटू लागतो, तेव्हा तो समाज मरणाच्या पंथाला लागला आहे असे समजावे. या वस्तुस्थितीची जरी कोणास जाणीव झाली नाही तरी, समाजाचा मृत्युयोग टळत नाही. येथे एक प्रश्न सुचतोः क्रांतीच्या वेळीही समाजाचा जुना जीवनप्रकार नष्ट होऊन लोक नव्या जीवनप्रकाराकडे वळत नाहीत का? कॉलिंगवुडला असा बदल अभिप्रेत नसावा. कारण, क्रांतीनंतर जो जीवनप्रकार जन्माला येतो तोही जुन्या प्रकाराप्रमाणे समाजातील सभासदांकडून सक्रीय निष्ठेची अपेक्षा करतो, आणि निदान पहिल्या पिढीचे क्रांतिकारक ही निष्ठा दाखवितातही; पण जीवनविषयक कंटाळ्याने ग्रासलेली माणसे जुन्याप्रमाणे कोणत्याही नव्या जीवनप्रकाराबद्दल सक्रीय निष्ठा दाखविण्याची क्षमता गमावून बसलेली असतात. ('A moral disease has set in, whose symptoms are a constant craving for amusement and an inability to take any interest in the affairs of ordinary life, the necessary work of livelihood and social routine. A person in whom the disease has become chronic is a person with a more or less settled conviction that amusement is the only thing that makes life worth living. A society in which the disease is endemic is one in which most people feel some such conviction most of the time... A moral... disease may or may not be fatal to the person suffering from it; he may be driven to suicide, as the only release from *taedium vitae*, or he may try to escape it by going *in* for crime or revolution or some other exciting business, or he may take to drink or drugs...' p. 95).

आपल्या समाजाला या नैतिक रोगाने ग्रासले आहे, असा निर्वाळा देऊन कॉलिंगवुडने त्या रोगाची काही लक्षणे नोंदविली आहेत. मनोरंजनाच्या साधनांचे फार जोरदार चालणारे उत्पादन व वितरण (amusement trade) हे त्यांपैकी एक महत्त्वाचे लक्षण होय. तितकेच महत्त्वाचे दुसरे लक्षण म्हणजे सर्व लोकांची श्रमाकडे पाहण्याची दृष्टी. औद्योगिक कामगार, शेतकरी, कारकून या सर्वांना आपले काम म्हणजे एक अत्यंत कंटाळवाणी ढोरमेहनत आहे असे वाटू लागले आहे. या सर्वांची तक्रार आपल्याला पुरेसे वेतन मिळत नसल्याबद्दल, आपली घरे वाईट असल्याबद्दल, आपल्यात पसरणाऱ्या रोगराईबद्दल नाही. ती आहे आजच्या कामाच्या एकूण स्वरूपाबद्दल. ते काम त्यांना विलक्षण कंटाळवाणे वाटते. त्यामुळे त्यांची मागणी असते – फुरसतीचा वेळ वाढवून मिळावा, त्यात त्यांना स्वतःचे मनोरंजन करण्यासाठी दारू, तंबाखू, व इतर सुविधा मिळाव्यात याबद्दल.

येथे दोन मुद्द्यांची नोंद करायला हवी. एक म्हणजे कॉलिंगवुडने फक्त उत्पादनपद्धतीत गुंतलेल्या शारीरिक श्रम करणाऱ्यांचाच उल्लेख का केला हे कळत नाही. ज्याच्या हातात उत्पादनाची साधने आहेत त्या वर्गातील इतर अनेकांनाही वरील रोगाने

अनुक्रमणिका

ग्रासलेले नाही का? कदाचित असे असेल की, जे भांडवलदार व कामगार जीवनसंघर्षात प्रत्यक्ष भाग घेत आहेत त्यांच्यातील अनेकजण या रोगाला बळी पडलेले नसतील; पण त्यांच्यावर अवलंबून असलेल्यांबद्दल अशी खात्री देता येईल अशी स्थिती नाही. याचा प्रत्यय हवा असेल, तर आजच्या विद्यार्थीवर्गात पसरणाऱ्या बकालपणाकडे आणि चंगळवादाकडे नजर टाकावी.

दुसरा मुद्दा औद्योगिक क्रांतीनंतर प्रस्थापित झालेल्या उत्पादन-पद्धतीबद्दलचा आहे. त्या आधीचा कारागीर उत्पादनाच्या विविध भागांकडे व अवस्थांकडे स्वतःच लक्ष देत असे. लहान शेतकरी कुटुंब शेतीची सर्व कामे स्वतःच करीत असे. त्यामुळे शेतात वाढत असलेल्या पिकामध्ये त्याची जी भावनिक गुंतवणूक होत असे, ती वरीलपैकी एकच काम रोजंदारीवर करून बाजूला होणाऱ्या मजुरामध्ये असणे शक्य नव्हते व नाही. जेथे मोटारी बनविल्या जातात अशा कारखान्यात काम करणाऱ्या लोकांमधले अगदी वरचे २-३ टक्के व्यवस्थापक वर्गातील लोक सोडले, तर निर्माण होणाऱ्या मोटारींमध्ये कोणाची भावनिक गुंतवणूक होत असते? अशा परिस्थितीत सर्वांचाच दृष्टिकोन तटस्थ व भावनिर्लेप असणार नाही का? आणि या वरच्या दोन किंवा तीन टक्के लोकांपैकी बहुतेकांना अंतिमतः रस असतो तो फायद्यामध्ये. खरे म्हणजे ज्या चलनाच्या साहाय्याने कोणतीही मनोरंजनाची साधने विकत घेता येतात, त्याच्या संचयामध्ये. अशा परिस्थितीत याही वर्गात विशिष्ट मर्यादेपर्यंत चंगळबाजी व त्यानंतर कधी न संपणारा कंटाळा हेच निर्माण होण्याची मोठी शक्यता नाही का? यावरून असा निष्कर्ष काढायचा का की, माणसाला फार दुर्भिक्ष व फार सुबत्ता या दोन्ही गोष्टी मानवत नसाव्यात? वरील कंटाळा कामामधील तोच तो पणामुळे येतो. त्यावर उपाय म्हणून कामगार व व्यवस्थापक या दोहोंच्या नवनिर्मितीक्षमतेला वाव देऊन उत्पादनात त्यांची भावनिक गुंतवणूक होईल अशी व्यवस्था करण्याचे प्रयत्न प्रगत देशांमध्ये चालू आहेत. या व अशा प्रयत्नांना यश मिळून माणसापुढचा वर विचारलेला प्रश्न सोडविण्याचा एखादा नवा मार्ग सापडणे शक्य आहे का?

वरील दोन मुद्यांची नोंद करून आपण पुन्हा कॉलिंगवुडच्या विवेचनाकडे येऊ. मनोरंजनाचा आपल्याला आज भेडसावणारा प्रश्न ग्रीक काळात प्लेटोच्या पुढेही उभा राहिला होता. अस्खिलसच्या काळातली धार्मिक कला मागे पडून तिची जागा मनोरंजनात्मक हेलेनिक कलेने घेतल्याचे प्लेटोने पाहिले होते. आधीच्या कलेची वैभवशाली परंपरा संपून तिचा ऱ्हासकाल सुरू झाला होता. इतक्यापुरता हा फरक मर्यादित नव्हता. या फरकामुळे सबंध ग्रीक संस्कृतीला धोका निर्माण झाल्याचे त्याच्या लक्षात आले होते, आणि म्हणून तो मनोरंजनात्मक कलेविरूद्ध सर्व शक्तीनिशी युद्ध करायला तयार झाला होता. प्लेटो व ॲरिस्टॉटल यांच्यातील वादाबद्दल कॉलिंगवुडने प्रस्तुत पुस्तकात याआधी लिहिले आहे. त्याचा त्याने येथे पुनरुच्चार केला आहे, आणि त्यात थोडी भरही घातली आहे. प्लेटोच्या विरोधाला न जुमानता मनोरंजनात्मक कलेचा जोर वाढत गेला. रोमन काळातील एका घटनेने मनोरंजनात्मक कलेच्या विस्ताराला सर्व दिशा मोकळ्या झाल्या. ती घटना म्हणजे एका नव्या वर्गाची निर्मिती: फुकट मिळालेले अन्न खायचे व फुकट दाखविलेले मनोरंजनाचे कार्यक्रम बघायचे यासाठीच प्रस्तुत वर्गाची निर्मिती करण्यात आलेली होती. यानंतर पूर्वीची संस्कृती लयाला जायला फार वेळ लागला नाही. युरोपातील मध्ययुगापर्यंत ही अधोगती अशीच चालली. त्यावेळी (मध्य-युगात) ख्रिस्ती धर्माला उचित अशी नवी धार्मिक-यातुनिष्ठ कला निर्माण झाली. १४ व्या शतकानंतर १९ व्या शतकापर्यंत नव्या धनिक वर्गाने, आणि अखेरी इत्तर सर्वांनी कलेची कशी परवड केली, ते कॉलिंगवुडने थोडक्यात दाखविले आहे. यातुनिष्ठ कलेची जागा हळूहळू मनोरंजनात्मक कलेने घेतली, आणि तिने सर्व वर्गांना ग्रासले. ('Then came amusement art. Football – mushroom amusement growth of what had, till lately, been a ritual practised on religions feast-days in north-country towns – came first; then came the cinema and the wire-less; and the poor, throughout the country, went amusement mad.' p. 102).

कॉलिंगवुडने यानंतर असे दाखविले आहे की, १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात एक असा वर्ग निर्माण झाला की, जो समाजाच्या मदतीवर जगत होता, आणि सिनेमे बघण्यात (the dole and the films) वेळ घालवत होता. प्लेटोला नजीकच्या भविष्यात घडू पाहणारी अधोगती जशी दिसत होती तशी ती आजच्या डोळस लोकांनाही दिसू शकेल. ही अधोगती कशी टाळता येईल? – हा कॉलिंगवुडच्या पुढचा प्रश्न आहे. ती कोणत्या मार्गांनी टाळता येणार नाही, याचे दिग्दर्शन कॉलिंगवुडने थोडक्यात केले आहे. प्लेटोने जसे मनोरंजनात्मक कलेच्या विरूद्ध युद्ध सुरू केले, तसे आजच्या समंजस लोकांनी करण्यात अर्थ नाही. प्लेटोच्या मार्गाने जाऊन हा प्रश्न सुटणार नाही. तसेच, आधीच्या युगातील मनोरंजनात्मक कलाकृती लोकांपुढे ठेवल्यानेही तो सुटणार नाही. लोककलांचे पुनरुज्जीवन केल्यानेही काही साधणार नाही. इंग्लंडमधील लोककला यातुनिष्ठ होत्या. त्या यातुचे पुनरुज्जीवन करता येणे शक्य नाही. ही तुटलेली परंपरा

अनुक्रमणिका

पुन्हा सांधता येणार नाही. आज सर्व लोक कला म्हणजे मनोरंजन असे मानीत आहेत. हे समीकरण चूक असल्याचे जे मानतात त्यांनी खरी कला म्हणजे काय, याचा नेटाने शोध घेतला पाहिजे. भावी अनर्थ टाळण्याचा हाच एक मार्ग आहे (पृ. १०३-१०४).

कला म्हणजे काय नाही, याची पहिल्या पाच प्रकरणात चर्चा केल्यानंतर कॉलिंगवुड कला म्हणजे काय, यावद्दलच्या विवेचनाकडे वळला आहे. आतापर्यंतच्या चिकित्सेत जो वेळ घालविला तो फुकट गेलेला नाही. कारण, त्यात जे मिळाले त्याचा कला म्हणजे काय या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना निश्चित उपयोग होणार आहे. आपल्या विषयाच्या – कलेच्या – संदर्भातील घटिते आपल्या सर्वांच्या परिचयाची आहेत. आपल्या विवेचनाची पहिली पायरी म्हणून कॉलिंगवुड या घटितांची वाचकांना आठवण करून देणार आहे. विशिष्ट संदर्भात विवक्षित गोष्टींबद्दल बोलताना आपण 'कला' किंवा तत्सम शब्द वापरतो. या शब्दाच्या अयोग्य व चुकीच्या अर्थांना/वापरांना बाजूला केल्यावर जो 'खरा' अर्थ, 'योग्य' उपयोग आपल्या हाती लागतो त्यावर आपले लक्ष केंद्रित करायला कॉलिंगवुड आता सांगणार आहे. या अर्थाचे विश्लेषण करून त्यातून सुसंगत असा व्यूह मिळतो का, हे पाहणे आवश्यक आहे. त्यानंतरच कलेच्या सत्वाविषयीचा सिद्धांत मांडण्याचे काम हाती घेता येईल.

जेव्हा एखादा चुकीचा पण अनेकांना पटणारा तत्त्वज्ञानात्मक सिद्धांत मांडण्यात येतो तेव्हा त्याचा उगम अज्ञानात झाला असला पाहिजे, असे म्हणणे बरोबर ठरणार नाही. असा सिद्धांत मांडणाऱ्याला स्वतःच्या अभ्यास-विषयाबद्दल काहीतरी निश्चित असे आकलन प्राप्त झालेले असते. तसे नसते तर त्याचा सिद्धांत बुद्धिमान लोकांना अजिबात पटला नसता; पण हे आकलन अपुरे असते. त्यापासून सुरूवात करून तो सिद्धांतन करू लागतो; पण त्याच्या मनावर कोणत्यातरी पूर्वगृहित (preconceived) कल्पनेचा पगडा असल्याने हे सिद्धांतन नीट होऊ शकत नाही. जर या पूर्वगृहित कल्पनेचा पाठपुरावा करून तिच्यामुळे सिद्धांतनात चूक का होते हे समजून घेतले, तर सिद्धांत मांडणाऱ्याच्या मनात असलेल्या आकलनाचे स्वरूप कळू लागते.

कलेविषयी ज्यांना खरी मर्मदृष्टी प्राप्त झाली होती अशा मीमांसकांपैकी अनेकजण त्यांच्यावर कारागिरीच्या कल्पनेचा पगडा असल्यामुळे फसले. त्यांना कलेविषयी जी मर्मदृष्टी मिळाली होती तिची सैद्धांतिक मांडणी करताना त्यांनी अपरिहार्यपणे कारागिरीच्या संकल्पनाव्यूहाची मदत घेतली (पृ. १०७). जर कलेविषयीचा विचार कारागिरीमध्ये अनुस्यूत असणाऱ्या संकल्पनांच्या साहाय्याने करण्याचे ठरविले, तर कलेमध्ये साध्य कोणते व साधन कोणते, हे दाखविणे आवश्यक ठरते. असा साध्य-साधन-भेद करणे का अशक्य आहे, हे कॉलिंगवुडने पुस्तकात या आधी दाखविण्याचा प्रयत्न केल्याचे वाचकास आठवत असेल. वरील मुद्दा स्पष्ट दिसत असतानाही लोकांच्या हातून अशी सैद्धांतिक चूक कशी झाली? साध्य-साधनासारखाच दुसरा एखादा संबंध कलेमध्ये असल्याशिवाय ही चूक होणे संभवत नाही, असा कॉलिंगवुडचा दावा आहे.

ज्यांच्यावर कारागिरीच्या प्रतिमानाचा (model) पगडा असतो, ते कलेचे साध्य म्हणून कशाचा निर्देश करतात? कॉलिंगवुडच्या मते ते भावनाजागृतीला साध्य मानतात (पृ. १०८ व पृ. २०). काहीतरी जागृत करणे, निश्चित अशी साधने योजून काहीतरी अस्तित्वात आणणे, या गोष्टी कारागिरीच्या सैद्धांतिक व्यूहात व्यवस्थित बसतात. त्या तेथून आणून कलेविषयीच्या सिद्धांतनात त्यांचा उपयोग काही मीमांसकांनी केला आहे. कॉलिंगवुडच्या मते भावनाजागृतीमधील 'जागृती'ची कल्पना जशी निश्चितपणे कारागिरीच्या व्यूहातील आहे, तशी 'भावने'ची कल्पनाही तेथलीच आहे असे म्हणता येणार नाही. खरी कला व भावना यांच्यात कसलातरी संबंध आहे यात शंका नाही. कलावंत भावनांचा आविष्कार करीत असतो, असे कलेची थोडीफार ओळख असणारा कोणीही म्हणेल. 'कलावंत भावनेचा आविष्कार करतो', म्हणजे नक्की काय करतो याचा शोध घ्यायला हवा. कॉलिंगवुडने या प्रक्रियेचे विश्लेषण पुढीलप्रमाणे केले आहे: अगदी सुरुवातीला माणसाला भावनेची, आपल्याला भावनानुभव येतो आहे, आपल्या शरीर-मनात कसलीतरी खळबळ होत आहे, याची जाण येते. परंतु तिचे स्वरूप मात्र कळत नसते. या स्थितीत असताना आपल्याला काहीतरी भावते आहे, पण काय भावते आहे हे मात्र सांगता येत नाही, इतकेच माणूस म्हणू शकतो. तो हतबल व गुदमरलेल्या स्थितीत असतो. आविष्काराच्या मार्गाने माणूस या स्थितीमधून मुक्त होतो. आविष्कार-क्रियेचा जसा भाषेशी संबंध आहे तसा तो जाणिवेशीही (consciousness) आहे. भावनेचा आविष्कार झाला की, माणसाला तिचे स्वरूप समजते. याच्या आधीच्या स्थितीत माणूस हतबलपणे अनुभव घेत असतो. आविष्कार झाल्यावर मात्र त्याला दडपण गेल्याची, सुटकेची जाणीव होते, व आता याच बंधमुक्त अशा जाणिवेने तो प्रस्तुत भावना अनुभवतो. आविष्कारामुळे भावना नाहीशी होत नाही; पण आपल्याला तिचे स्वरूप कळलेले असल्यामुळे आपण तिच्याकडे मोकळे, मुक्त होऊन पाहू शकतो. (येथे 'मुक्त होऊन', या शब्दप्रयोगाचा अर्थ

'आपण या भावनेच्या दडपणाखाली नाही या जाणिवेने' इतकाच घेणे योग्य होईल.)

हा भाषिक आविष्कार जेव्हा होतो, तेव्हा तो ऐकायला इतर लोक असतील किंवा नसतील. ते असण्या-नसण्याने आविष्काराच्या प्रक्रियेत किंवा स्वरूपात फरक पडत नाही. माणूस स्वतःच्या भावानुभवाचा शोध घेण्यासाठी त्याचा आविष्कार करीत असतो. तो इतरांना उद्देशून काहीही बोलत नसतो. त्याचे बोलणे इतरांच्या कानावर पडले, तर तो एक योगायोग म्हणायचा. ('If what he wishes to do is to express his emotions intelligibly, he has to express them in such a way as to be intelligible to himself; his audience is then in the position of persons who overhear him doing this.' p. 111). कॉलिंगवुडचे हे मत इंग्रजी कविपरंपरेतील शेली, तसेच 'पोएट्री अँड इट्स व्हरायटीज' हा प्रसिद्ध लेख लिहिणारा रसिक तत्त्वज्ञ जॉन स्टुअर्ट मिल यांच्या भूमिकांच्या फार जवळ जाते, असे वरवर पाहणाऱ्यास वाटेल. पण *प्रिन्सिपल्स*च्या पुढच्या भागात कॉलिंगवुडने जे विवेचन केले आहे त्यावरून त्याची भूमिका शेली, मिल यांच्या भूमिकांपेक्षा कशी वेगळी आहे, हे स्पष्ट होते. कवी इतरांना उद्देशून बोलतो असे म्हटले, तर साध्य-साधन, तंत्र या संकल्पना काव्याच्या क्षेत्रात प्रस्तुत ठरतील; पण कवीसमोर कोणी श्रोते असतातच असे नाही, अशी भूमिका कॉलिंगवुडने येथे घेतल्यामुळे ही आपत्ती सध्यातरी टळली आहे.

कॉलिंगवुडने यानंतर भावनेचा आविष्कार करणे व तिचे वर्णन करणे यांच्यातील भेद स्पष्ट केला आहे. रस हा वाच्य नसतो या मताच्या फार जवळ जाणारे हे प्रतिपादन आहे. या मुद्यापुरतेच या दोहोत साम्य आहे, हे मात्र लक्षात ठेवले पाहिजे. संस्कृत साहित्यशास्त्रातील भेद शब्दशक्तींच्या संदर्भातील आहे. रस वाच्य नसतो, तो व्यंग्य असतो. तो अभिधा व लक्षणा यांपेक्षा वेगळ्या शक्तीने, व्यंजनेने, 'आविष्कृत' होतो, असा निर्वाळा ध्वनिमताच्या पुरस्कर्त्यांनी दिला आहे. कॉलिंगवुडपुढचा प्रश्न मुख्यतः शब्दशक्तींचा नाहीच. तो प्रश्न काही प्रमाणात भाषा, भावनेचा भाषिक आविष्कार यांच्याविषयीचा आहे हे खरे; पण तितकाच तो विशेष (particular) व सामान्य (universal) यांच्या व मानवी अनुभवाच्या संबंधाबद्दलचा आहे. क्रोचेप्रमाणे कॉलिंगवुडसुद्धा असे प्रतिपादन करतो की, आविष्काराच्या पातळीवरची जाणीव केवळ व्यक्तिलक्ष्यी असते, सामान्यलक्ष्यी नसते. कशाचेही वर्णन करायचे तर संकल्पनेच्या साहाय्याने त्याचे वर्गीकरण करावे लागते. 'मला राग आला आहे' असे म्हणण्यासाठी आपली या क्षणीची भावना राग या वर्गात बसते; भीती, अनुकंपा इत्यादी वर्गांमध्ये ती बसत नाही, हे कळले पाहिजे. त्याचप्रमाणे मला आता जे जाणवते आहे त्यात व काल शेजाऱ्याचे अपशब्द ऐकून, आणि परवा माझ्या न्याय्य हक्कांची पायमल्ली करणारा नवीन कायदा झाल्याचे वाचून, जे जाणवले होते त्यांच्यात गुणात्मक साम्य आहे, हेही कळले पाहिजे. पण त्यासाठी संकल्पना व वर्गीकरण यांचा आपल्या जाणिवेत प्रवेश होणे आवश्यक असते. संकल्पनांवर आधारलेले वर्गीकरण झाल्याशिवाय नाम, विशेषण यांसारख्या जातिवाचक भाषिक एककांचा उपयोग होणे शक्य नसते. खरे म्हणजे संकल्पना, वर्गीकरण, जातिवाचक भाषिक एकक या परस्पराश्रयी व परस्परपूरक गोष्टी आहेत. आविष्काराच्या पातळीवर वरीलपैकी कशाचाच उदय झालेला नसतो, असे कॉलिंगवुडचे एकूण प्रतिपादन आहे. 'एकूण' हा शब्द येथे वापरण्याचे कारण असे की, या प्रतिपादनात कॉलिंगवुडच्या ज्ञानशास्त्रीय व भाषाशास्त्रीय अशा दोन्ही सिद्धांतांचा समावेश झालेला आहे. ('A genuine poet, in his moments of genuine poetry, never mentions by name the emotions he is expressing... The reason why description, so far from helping expression, actually damages it, is that description generalizes. To describe a thing is to call it a thing of such and such a kind: to bring it under a conception, to classify it. Expression, on the contrary, individualizes.' p. 112).

भावनेचा आविष्कार करणे व भावना जागृत करणे या अगदी भिन्न गोष्टी आहेत. कारण, आविष्कार व्यक्तित्वलक्ष्यी असतो व भावनाजागृतीत अनुस्यूत असलेली प्रक्रिया सामान्यलक्ष्यी व सामान्याश्रयी असते. या विवेचनाच्या ओघात कॉलिंगवुडने ॲरिस्टॉटलची (तसेच, अठराव्या शतकातील सर जोशुआ रेनॉल्डसचीही) कलामीमांसा, ती सामान्यलक्ष्यी आहे या कारणास्तव नाकारली आहे.

भावनाविष्कार व भावनाजागृती यांच्यातील भेद लक्षात आला म्हणजे आणखी एका प्रश्नाची उकल होऊ शकते. कलावंत इतरांमध्ये भावनाजागृती करतो असे मानल्यास, त्याने कोणत्या भावनांची जागृती करावी, हा प्रश्न उभा होऊ शकतो. कलावंत कलानिर्मितीच्या आधी कलाकृतीमधील भावनांची निवड करू शकतो, असे सामान्यपणे गृहित धरण्यात येते. औचित्य व नैतिकता यांच्या दृष्टीने निवडीचा हा प्रश्न महत्त्वाचाही आहे;

अनुक्रमणिका

पण तो भावनाजागृतीच्या क्षेत्रात उपस्थित होऊ शकतो. भावनाविष्काराच्या संदर्भात तो उपस्थित होऊच शकत नाही, असे क्रोचे-कॉलिंगवुड यांचे मत आहे.*

खऱ्या कलेच्या संदर्भात भावनांच्या सामान्यीकरणाला (generalization) अजिबात स्थान नाही, हे जर मान्य केले, तर भावनांच्या वर्गीकरणाची कल्पना आपोआपच मागे पडते. परिणामी

* या विषयावरील क्रोचेचे प्रतिपादन पुढीलप्रमाणे आहे:

'कलेच्या संदर्भात इच्छाशक्ती/संकल्पशक्ती व त्यांच्या अनुषंगाने येणाऱ्या उद्दिष्ट, साध्य इत्यादी संकल्पनांना काहीही स्थान नाही. म्हणून कलेचे साध्य किंवा उद्दिष्ट यांच्याविषयी बोलणे तात्त्विकदृष्ट्या चूक आहे. ही चूक करणारे लोक असेही म्हणतात की, कलावंताने प्रथम आपल्या आशयाची नीट निवड करावी व मगच कलाकृती घडवावी; पण हे मतही तर्कदुष्टच आहे... कलाकृतीचा आशय म्हणजे भावना किंवा संवेदना. क्रोचेच्या मते या आशयाचा आविष्कार होईपर्यंत तो अनाकारित असतो. पण अनाकारित आशयाचे, द्रव्याचे आपल्याला ज्ञान होऊच शकत नाही. जे ज्ञानाच्या कक्षेत आलेले नाही त्याची निवड कशी करणार?... आविष्कार निर्माण करीपर्यंत आशयाचे ज्ञान अशक्य असते व आविष्कार निर्माण झाला की, कलाकृतीच निर्माण होते... निवड करणे ही गोष्ट इच्छाशक्ती/संकल्पशक्ती कार्यान्वित होण्यावर अवलंबून असते; पण ज्ञान आधी व इच्छाशक्ती/संकल्पशक्ती कार्यान्वित होणे नंतर, असा क्रम असल्याने, अज्ञात अशा आशयापैकी कशाची तरी निवड कलावंताने करावी हे म्हणणे तर्कदुष्ट आहे.' 'यानंतर क्रोचेने कला व उपयुक्तता आणि कला व नैतिकता यांच्यातील संबंधांबद्दल विवेचन केले आहे. आंतरिक कलाकृती व तिच्या बाह्यीकरणातून निर्माण झालेली प्राकृतिक कलाकृती यांच्यातील भेदाची व्यवस्थित कल्पना नसेल, तर या संबंधाबद्दलचे प्रश्न सोडविता यावयाचे नाहीत. कला ही कला म्हणून (म्हणजे आंतरिक आविष्कार म्हणून) स्वायत्त असते. तिचे मूल्य नैतिकता व उपयुक्तता यांच्यावर अवलंबून नसते. कला ही मानवाची ज्ञानात्मक क्रिया असल्याने ती व्यवहारात्मकतेवर अवलंबून नाही, हे ओघानेच येते. कला स्वायत्त आहे म्हणूनच स्वतंत्र असे सौंदर्यशास्त्र अस्तित्वात येऊ शकते. कलेला स्वतःचे असे स्वायत्त मूल्य नसते, तर उपयुक्तता व नैतिकता यांना ती मदत करते म्हणूनच केवळ ती मूल्यवान आहे, असे म्हणावे लागले असते. अशा परिस्थितीत सौंदर्यशास्त्र नावाचे एक स्वतंत्र शास्त्र जन्माला आले नसते. व्यवहारात्मकतेच्या क्षेत्रातील एखाद्या शास्त्राचा (उदा. – नीतिशास्त्राचा) एक पोटविभाग म्हणून कलेचा विचार होऊ शकला असता.

'कलेचे मूल्य स्वयंभू आहे, कला व्यवहारात्मकतेची दासी नाही, व म्हणून तिच्या संदर्भात नैतिकता व उपयुक्तता यांचे प्रश्न उपस्थित करता कामा नये, असे क्रोचेने *इस्थेटिक*च्या सहाव्या प्रकरणात ठामपणे सांगितले होते. त्याचा पुनरुच्चार करून तो आता सांगतो की, हे सर्व आंतरिक कलेबद्दलच खरे आहे. अंतर्गत कलानिर्मितीच्या बाबतीत कलावंताला जे स्वातंत्र्य असते, ते कलाकृतीच्या बाह्यीकरणातही असावे असे म्हणणे चूक आहे. बाह्यीकरणाची क्रिया आंतरिक कलानिर्मितीमधील एक आवश्यक व अविभाज्य घटक नव्हे. बाह्यीकरण हे पूर्णपणे व्यवहारात्मकतेत मोडते, व म्हणून बाह्यीकरणाच्या संदर्भात उपयुक्तता व नैतिकता यांचे प्रश्न स्वाभाविकपणेच निर्माण होतात. ते निर्माण होणे योग्य व न्याय्यच आहे. कलाकृतीचे बाह्यीकरण झाले की, ती आपले स्वतःचे राज्य सोडून व्यवहारात्मकतेच्या राज्यात जाते, व तेथे त्या राज्यातील कायदे तिला बंधनकारक ठरतात यात नवल नाही.

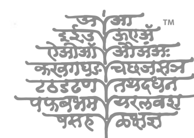
'आपण सतत आंतरिक आविष्कार निर्माण करीत असतो; पण त्या साऱ्यांचेच आपण बाह्यीकरण करतो असे नाही. कशाचे बाह्यीकरण करायचे हे व्यवहारात्मकतेच्या तत्त्वानुसार ठरते. मनात आविष्कार निर्माण *झाल्यावर* त्याचे बाह्यीकरण करायचे की नाही, तो इतरांपुढे मांडायचा की नाही हे आपण ठरवितो. हे ठरविताना आपण जो विचार करतो तो उपयुक्तता व नैतिकता यांच्या तत्त्वांनुसारच असतो. आशयाची निवड, मनोरंजकता, नैतिकता, लोकशिक्षण, लोकप्रियता इ. संकल्पना अंतर्गत कलेच्या संदर्भात अप्रस्तुत ठरतात; पण बाह्यीकृत कलेच्या संदर्भात त्याच संकल्पना प्रस्तुत असतात. खऱ्या कलेच्या संदर्भात वरील संकल्पना ज्याने पहिल्याने वापरल्या तो चूक करीत होता हे निश्चित, पण या चुकीमध्येही कोठेतरी तथ्यांश होता. त्याच्यासमोर प्राकृतिक कलाकृती असणार हे उघड आहे, आणि प्राकृतिक कलाकृतींच्या संदर्भात या संकल्पना वैध आहेत. त्याची चूक अशी की, त्याने आपला मूळ संदर्भ सोडला व अंतर्गत कलेच्या संदर्भातही त्या वैध आहेत असे तो म्हणू लागला. यावरून हे स्पष्ट होईल की, या संकल्पनांचा स्वतःचा असा संदर्भ आहे. त्या संदर्भात त्या वैध असतात. त्या संदर्भाबाहेर त्यांचा उपयोग करणे मात्र चूक ठरते. यानंतर क्रोचे सांगतो की, बाह्यीकृत कलेला आज आहे त्यापेक्षा जास्त स्वातंत्र्य मिळायला हवे. अनैतिक समजल्या जाणाऱ्या कलेविरूद्ध कायद्याचा बडगा निर्माण करण्याचे काम शहाण्याने करू नये. ते ढोंगी किंवा भावड्या लोकांकडे किंवा रिकामटेकड्यांकडे सोपवावे हे बरे. ज्याला सामान्य लोक कलास्वातंत्र्य म्हणतात (पण जे क्रोचेच्या अर्थाने *बाह्यीकृत* कलेचे स्वातंत्र्य ठरते), त्याचा क्रोचेने पुरस्कार केला आहे; पण त्याबरोबर तो हेही स्पष्ट करतो की, या स्वातंत्र्याचा पुरस्कार करणे, त्याच्या मर्यादा जास्तजास्त विस्तृत करणे ही कामे नैतिकतेची आहेत, व ती नैतिकतेच्या पातळीवरूनच करायला हवीत...

'... प्राकृतिक कलाकृती निर्माण करणारा कलावंत हा एक नैतिक कर्ता (मॉरल एजंट) असतो. त्याच्या स्वातंत्र्याचा पुरस्कार म्हणजे नैतिक कर्त्याच्या स्वातंत्र्याचा पुरस्कार होय. तो एक कलावंत आहे म्हणून त्याला विशेष संरक्षण किंवा काही खास हक्क आहेत, असे समजणे चूक आहे... इतर नैतिक कर्त्यांना जितके स्वातंत्र्य असते तितकेच त्यालाही मिळणार.' (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. २१५-२१७).

अमुक जातीच्या भावना निर्माण करणाऱ्या कलाकृतींना 'शोकात्मिका', तमुक भावना निर्माण करणाऱ्या कलाकृतींना 'सुखात्मिका' ही वर्गीकरणावर आधारलेली नावे देण्यात काही हशील नाही, हे लक्षात येते. पण जर कला म्हणजे प्रतिकृतिरूप कला असे मानले, तर परिस्थिती पूर्णपणे पालटेल. क्रोचे-कॉलिंगवुडच्या मते खरा आविष्कार साधणाऱ्या कलावंताला आपण शोकात्मिकेची निर्मिती करतो आहोत की सुखात्मिकेची, हे आविष्कार पूर्ण होईपर्यंत माहीत नसते. पण प्रतिकृतिरूप कलाकृती बनवून तिच्या द्वारा इतरांमध्ये अमुक किंवा तमुक प्रकारच्या भावना निर्माण करू पाहणाऱ्या कलावंताला आपण सुखात्मिका लिहीत आहोत की शोकात्मिका, हे प्रथमपासून माहीत असणे आवश्यक ठरते. सौंदर्यभावना या विषयावर मराठीत काही वर्षांपूर्वी थोडी चर्चा झाल्याचे वाचकास आठवत असेल. क्लाइव्ह बेलने प्रचारात आणलेली सौंदर्यभावनेची कल्पना मर्ढेकरांच्या मार्फत मराठीत आली; पण क्लाइव्ह बेलच्या वेळचा तिचा मूळ संदर्भ सुटल्यामुळे मराठीतल्या वैचारिक अजब-वस्तु-भांडारात तिची भर पडली इतकेच घडले. मर्ढेकरांच्या सैद्धांतिक लेखनाच्या काळात बेल बरोबर कॉलिंगवुडचाही प्रभाव मराठीत पडू लागल्याने सौंदर्यभावनेच्या कल्पनेला येथे थोडे विशेष महत्त्व मिळाले असणे शक्य आहे. कॉलिंगवुडच्या मते राग, भीती या भावनांसारखी सौंदर्यभावना नावाची एक वेगळी भावना असून कलावंत तिचा आविष्कार करतो असे मानणे चूक आहे. असे मानले तर आविष्कार करण्याच्या आधीच कलावंताला भावनांचे स्वरूप कळते हे मान्य करावे लागते; पण कॉलिंगवुडने याआधी केलेल्या विश्लेषणाप्रमाणे वरील गोष्ट मान्य करणे तर्कदुष्ट्या अशक्य आहे. मात्र दुसऱ्या एका अर्थाने सौंदर्यभावनेची कल्पना कॉलिंगवुडने स्वीकारली आहे. आविष्कार साधला म्हणजे आपल्याला मोकळे, हलके वाटते. या वाटण्याला सौंदर्यभावना म्हणायला कॉलिंगवुडची हरकत नाही.

यानंतर कॉलिंगवुडने कलावंत व समाजातील इतर, सामान्य लोक यांच्यातील संबंधाची चर्चा केली आहे. त्याच्या मते कलेचा अर्थ कारागिरी असा घेतला, आणि कलाकृतीचा अर्थ विशिष्ट श्रोत्यांमध्ये विवक्षित भावनादींची निर्मिती करणारा चेतक असा घेतला, तर कलावंत व इतर लोक यांच्यात आपोआपच अंतर निर्माण होते. कारण, कोणीही वाटेल तो माणूस वरील चेतक निर्माण करू शकेल असे नाही. त्यासाठी प्रतिभेची देणगी किंवा शिक्षण यांची आवश्यकता असते; पण हा भेद खऱ्या कलेच्या संदर्भात संभवत नाही. तो कारागिरीपुरताच मर्यादित आहे. याचे स्पष्टीकरण द्यायला हवे. जेव्हा कवीने साधलेल्या आविष्काराचे आपल्याला आकलन होते, तेव्हा काय होते ते पाहू. कवीच्या 'भावनेच्या जातीची' भावना आपल्या अनुभवाचा विषय झाल्यामुळेच कवीचा आविष्कार आपल्याला कळू शकतो, हे स्पष्ट आहे. येथे 'भावनेच्या जातीची' हे शब्द हेतुतः वापरले आहेत. कारण, कॉलिंगवुडने पृ. ११८ वर 'kind of fear' असा शब्दप्रयोग केलेला आहे. पर्यायाने असेही म्हणता येईल की, कवीने साधलेल्या त्याच्या भावनेच्या आविष्कारामार्फत आपणही आपल्या भावनेचा आविष्कार साधत असतो. ('... When someone reads and understands a poem he is not merely understanding the poet's expression of his, the poet's, emotions, he is expressing emotions of his own in the poet's words, which have thus become his own words.' p. 118).

क्रोचे व कॉलिंगवुड हे दोघेही असे सांगतात की, कलावंत व सामान्य माणसे यांच्यात जातीचा भेद नसतो. क्रोचेने कलेचे आविष्काराशी असलेले एकत्वाचे नाते अगदी टोकापर्यंत नेऊन सर्वसामान्य लोकांना 'कलावंत' ही पदवी बहाल केली आहे. कारण, आपण सर्वजण आपल्या जागेपणीचा बहुतेक वेळ कशाचा तरी आविष्कार साधत असतो. कॉलिंगवुडने असे म्हटले आहे की, कलावंत व त्याच्या आजूबाजूचे सर्व लोक समान भावनांचा आविष्कार साधायच्या प्रयत्नांत असतात. या प्रक्रियेत कलावंत इतरांपेक्षा चार पावले पुढे असतो येवढेच. ('... the poet's difference from his audience lies in the fact that, though both... express this particular emotion in these particular words, the poet is a man who can solve for himself the problem of expressing it, whereas the audience can express it only when the poet has shown them how... he is singular in his ability to take the initiative in expressing what all feel, and all can express.' p. 119). येथे 'this particular emotion' असा उल्लेख आलेला आहे. ॲलेक्झँडर पोपच्या *एसे ऑन क्रिटिसिझम* मधील 'जे अनेकांना भावते त्याचा कवीला आपल्या प्रतिभेमुळे अतिशय चांगला आविष्कार करणे साधते' या सुप्रसिद्ध मुद्याचे उदाहरण देताना कॉलिंगवुडने त्यावर वरील भाष्य केलेले आहे. त्या संदर्भात 'this particular emotion' चा अर्थ 'जी भावना अनेकांना भावते; पण जी ते कवीइतकी चांगल्या प्रकारे व्यक्त करू शकत नाहीत', असा घ्यायला लागतो. येथे आणखी एका गोष्टीकडे लक्ष वेधावेसे वाटते. ॲलेक्झँडर पोपचे मूळ शब्द असे आहेत:





'True wit is Nature to advantage dressed,
What oft was thought, but ne'er so well expressed.'

(*An Essay on Criticism*)

कॉलिंगवुडने याचे रूपांतर 'What all have felt but none so well expressed' असे केले आहे (*प्रिन्सिपल्स*, पृ. ११९).

जे कलावंत फक्त आपल्या मित्रांच्या कोंडाळ्यात असतात, व आपल्या परिसरातील इतर कोणाशीही संबंध ठेवीत नाहीत ते स्वतःचे व आपल्या कलेचे नुकसान करून घेतात असे कॉलिंगवुड बजावतो. ('If artists are really to express "What all have felt", they must share the emotions of all. Their experiences, the general attitude they express towards life, must be of the same kind as that of the persons among whom they hope to find an audience.' p. 119). येथेही कॉलिंगवुडने 'the same kind as that of the persons...' असे म्हटले आहे. प्रत्येक भावनेला तिचे स्वतःचे व्यक्तित्व असते व आविष्कार व्यक्तित्वलक्ष्यी असतो, या त्याच्या भूमिकेला वरील शब्दप्रयोगामुळे छेद जातो. कॉलिंगवुडची अपेक्षा अशी की, कवीने आपल्या परिसरातील लोकांच्या अनुभवाशी समरस झाले पाहिजे. कवीने आपला परिसर जगाएवढ्या आकाराचा करावा अशी त्याची अपेक्षा नाही. जेन ऑस्टिन ही लेखिका आपल्या लहानशा परिसराशी समरस झाली; त्याच्या पलीकडे ती गेली नाही; आणि तरीसुद्धा ती वरच्या दर्जाच्या कादंबऱ्या लिहू शकली, असे तो सांगतो.

कॉलिंगवुडने येथे एक महत्त्वाचा भेद दाखविला आहे: भावनेचा आविष्कार आणि भावनेची बाह्य लक्षणे या वेगळ्या गोष्टी आहेत. राग शब्दात व्यक्त करणे हा झाला आविष्कार. रागाने लाल होण्याला मात्र रागाचे शारीरिक लक्षण म्हणतात. आविष्काराच्या प्रक्रियेने आपल्याला आपल्या भावनेची जाण येते; पण लाल होणे, थरथर कापणे या लक्षणांमुळे आपल्या जाणिवेत कसलीही भर पडत नाही. 'आविष्कारा'च्या खऱ्या व आगंतुक अर्थांमध्ये घोटाळा झाला, तर काय होते याची चर्चा कॉलिंगवुडने अभिनय-कलेच्या संदर्भात केली आहे. एखाद्या नटीचे कौतुक होते, कारण ती नाटकातील शोकात्म प्रवेशात खरेखुरे अश्रू ढाळते. कॉलिंगवुडच्या मते अश्रू ढाळणे म्हणजे आविष्कार करणे नसून दुःखाची दैहिक लक्षणे दाखविणे होय. त्यामुळे कोणीही व्यक्ती कलावंत ठरत नाही. अभिनयकलेचे कॉलिंगवुडने केलेले विश्लेषण गोंधळाचे झाले आहे. उदाहरणादाखल पुढील वाक्य पाहा: 'But if his business is not amusement but art, the object at which he is aiming is not to produce a preconceived emotional effect on his audience but by means of a system of expressions, or language, composed partly of speech and partly of gesture, to explore his own emotions: to discover emotions in himself of which he was unaware, and by permitting the audience to witness the discovery, enable them to make a similar discovery about themselves.' (p. 122). अभिनय ही कला आहे व नट हा कलावंत आहे हे एकदा ठरले की, कॉलिंगवुडला आपला सिद्धांत अभिनयाच्या संदर्भात लावून दाखविण्याचा मोह पडणे स्वाभाविक होते. पण येथे काही अडचणीचे प्रश्न उपस्थित होतात. नट अभिनय करताना ज्या भावनांचा आविष्कार करतो त्या त्याच्या स्वतःच्या की, तो सादर करीत असलेल्या नाटकातील पात्राच्या? प्रस्तुत संदर्भात त्या भावना पात्राच्याच असणार, असायला हव्यात यात शंका नाही. आपल्या सिद्धांताच्या सोयीसाठी कॉलिंगवुड असे म्हणू शकेल की, नाट्यप्रयोग चालू असताना नटाच्या व पात्राच्या भावना एकच असतात; पण हे पटणे कठीण आहे. अर्थात असे मानता येईल की, नट हा पात्राची भावना आपली समजू लागतो व अभिनयाच्या साहाय्याने या उसन्या भावनेचे स्वरूप जाणण्याचा तो प्रयत्न करतो. तो दर प्रयोगाच्यावेळी हे सर्व करतो, असे मानायचे का? की भावनेचे स्वरूप जाणण्याची प्रक्रिया ज्या प्रयोगात यशस्वी होईल त्या प्रयोगापर्यंत तो आविष्कार साधण्याचा प्रयत्न करीत असतो, असे मानायचे? या यशस्वी आविष्कारात्मक अभिनयाची तो पुढील प्रयोगांत फक्त पुनरावृत्ती करीत असतो, असेही मानायचे का? पण केवळ पुनरावृत्तीला कला मानता येईल का? की प्रत्येक प्रयोगाच्या वेळी पात्राची, व परिणामी नटाचीही भावना वेगळी असते, असे समजायचे? या प्रश्नांना कॉलिंगवुडने प्रस्तुत पुस्तकात तरी समाधानकारक असे उत्तर दिलेले नाही. कलेविषयीचा कोणताही एकपदरी सिद्धांत सर्व कलांना लावून दाखविण्याचे ठरविले म्हणजे सिद्धांताची किंवा वास्तवाची पडझड झाल्याचे कसे बघावे लागते, हे वरील विवेचनावरून लक्षात येते.

यानंतर कॉलिंगवुडने कलेमधील 'भाषणबाजी' वर (ranting) टीका केली आहे. त्याने मांडलेला मुद्दा महत्त्वाचा आहे, याबद्दल शंका नाही. त्याचा मुख्य रोख 'दाखवेगिरी' वर (exhibitionism) आहे. दाखवेगिरी करण्याने माणसाला स्वतःच्या

अनुक्रमणिका

भावनेच्या स्वरूपाची जाणीव होत नसते, आणि ही जाणीव मिळवून देणे हे तर कलेचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. याचा अर्थ असा की, जो भापणवाजी किंवा दाखवेगिरी करतो तो माणूस कलावंताकडून ज्या कामाची रास्त अपेक्षा असते त्यापेक्षा काहीतरी वेगळे, कलावंताच्या विहित कामाच्या विरूद्ध जाणारे असे काहीतरी करीत असतो. तो वहुतेक आपल्या कलेला इतरांमध्ये विशिष्ट भावनांची जागृती करण्यासाठी किंवा इतरांचे मनोरंजन करण्यासाठी राववत असतो. हा मुद्दा स्पष्ट करण्यासाठी त्याने दोन उदाहरणे दिली आहेत.

(१) पहिल्या महायुद्धात अनेक सैनिकांनी खूप मानसिक व शारीरिक यातना भोगल्या. त्यांच्यापैकी काहींनी स्वतःच्या अनुभवांवद्दल कविता लिहिल्या. या कवितांचा उद्देश स्वतःच्या भावनांची जाणीव करून घेणे हा नसून वाचकांवर विशिष्ट परिणाम घडविणे, त्यांना विशिष्ट कृती करण्यास प्रवृत्त करणे, हा होता. साहजिकच या कविता प्रचाराचे साधन ठरतात. त्यांना कलाकृतीचे स्थान मिळू शकत नाही. (कॉलिंगवुडने पहिल्या महायुद्धातील सर्वच सैनिक-कवींवद्दल हे लिहिले आहे की, फक्त काहींवद्दल लिहिले आहे, याचे स्पष्टीकरण येथे मिळत नाही. सामान्यतः रूपर्ट ब्रूक, ओवेन, सिग्फ्रीड ससून यांच्यासारख्या काही मोजक्या कवींना चांगले कवी म्हणून इतर सैनिक-कवींपासून वेगळे काढण्यात येते; पण कॉलिंगवुडने असे विभाजन केलेले नाही. त्याने कलेची जी व्याख्या केली आहे तिच्यापुढे यातुनिष्ठ व मनोरंजनपर कविता ही कलाच ठरणार नाही. सैनिक-कवींना त्याने यातुनिष्ठ ठरविले असणार. याआधी शॉ आणि गाल्सवर्दी यांच्या लेखनाला त्याने वव्हंशी मनोरंजनपर म्हटल्याचे वाचकास आठवत असेल.)

(२) यानंतर त्याने टॉमस हार्डीच्या 'टेस' या प्रसिद्ध कादंवरीचे उदाहरण घेतले आहे. ही एका निष्पाप मुलीची शोकात्मिका आहे. तिची झालेली पारध दाखवून हार्डीने विश्वनियंत्याविषयीचा एक दृष्टिकोन कादंवरीतील प्रसंगादींमधून प्रभावीपणे व्यक्त केला आहे. त्यालाच त्याने कादंवरीच्या शेवटी अभिधेच्या साहाय्याने वटवटीतपणे मांडले आहे. कॉलिंगवुडच्या मते या भापणवाजीमुळे प्रस्तुत कादंवरीचे एकूण मूल्य कमी होते. कॉलिंगवुडची ही टीका त्याच्याच शब्दांमध्ये वाचायला हवी. तो म्हणतो, 'Thomas Hardy at the end of a fine and tragic novel in which he has magnificently expressed his sorrow and indignation for the suffering inflicted by callous sentimentalism on trusting innocence spoils everything by a last paragraph fastening his accusation upon "the president of the immortals". The note rings false... because it is rant. The case against God, so far as it exists, is complete already. The concluding paragraph adds nothing to it. All it does is to spoil the effect of the indictment by betraying a symptom of the emotion which the whole book has already expressed; as if a prosecuting counsel, at the end of his speech, spat in the prisoner's face.' (p. 123). जर कॉलिंगवुडने आजकालच्या मराठी साहित्यावद्दल लिहिले असते, तर त्याने भापणवाजीसाठी किती साहित्यकृतींना अ-कला या सदरात टाकले असते, याची कल्पनाच केलेली वरी.

जाताजाता एक शंका नोंदवावीशी वाटते. भाषणवाजीमुळे एखादी कृती यातुनिष्ठ ठरू शकेल हे मान्य; पण भापणवाजी ही betraying a sympton of an emotion या सदरात कशी मोडते, याचे स्पष्टीकरण कॉलिंगवुडने दिलेले नाही.

'खऱ्या कले'चा एक योग्य अर्थ म्हणजे 'आविष्कार', हे कॉलिंगवुडने सांगितले. तसेच, आविष्कार म्हणजे काय, हेही त्याने सांगितले. आपल्या सिद्धांताच्या दुसऱ्या वाजूकडे तो आता वळणार आहे. येथे 'खरी कला' म्हणजे 'कल्पना' (Imagination) हा सिद्धांत कॉलिंगवुड मांडणार आहे. 'खरी कला म्हणजे कल्पनेच्या पातळीवरील भावनेचा आविष्कार', या आपल्या सिद्धांताच्या दोन वाजूंचे विवेचन त्याने पृथकपणे केले आहे. विवेचन व आकलन यांच्या सुलभतेसाठी ते त्याने दोन टप्प्यांमध्ये विभागले आहे. पहिल्या टप्प्यात त्याने सिद्धांताची प्राथमिक मांडणी केली असून दुसऱ्यात त्याची तत्त्वज्ञानात्मक चर्चा केली आहे. 'कला व कल्पना' यांच्यातील संबंधाविपयीचे विवेचन वाचताना दोन टप्प्यांमधील हा भेद स्पष्टपणे दिसतो.

कलावंत काहीतरी घडवतो (make) हे निश्चित. हे घडविणे विशिष्ट जातीचे असून घडविण्याच्या इतर काही जातींपेक्षा ते वेगळे असते. इतर प्रकारच्या घडविण्यात कच्च्या सामग्रीवर प्रक्रिया करून तिचे रूपांतर (transformation) करणे, पूर्वकल्पित, योजनेवरहुकूम कृती करणे, पूर्वकल्पित साध्य मिळविण्यासाठी योग्य अशी साधने वापरणे, ही वैशिष्ट्ये सापडतात. परंतु कलावंताच्या घडविण्यात ही वैशिष्ट्ये सापडत नाहीत. हे घडविणे कारागिरीच्या संदर्भातील घडविण्यापेक्षा पूर्णपणे वेगळे असते. त्याचे स्वरूप शोधणे व निश्चित करणे या कामांना

आता कॉलिंगवुड सुरूवात करणार आहे. या विषयाबद्दल सामान्य लोक ज्या पद्धतीने बोलतात, ज्या संकल्पना वापरतात, त्यांच्याच साहाय्याने तो आपले योजिलेले काम तडीस नेणार आहे. कला म्हणजे आविष्कार या विषयावर, तसेच कला म्हणजे कल्पना या विषयावर लिहिताना कॉलिंगवुड सतत असे बजावतो की, तो सामान्य लोकांच्या विचारांचा फक्त मागोवा घेणार आहे, शोधाच्या या अवस्थेत तो स्वतःच्या पदरचे काहीही सांगणार नाही. त्याच्या मते सामान्य लोक जेव्हा कोणत्याही गोष्टीविषयी विचार करतात, तेव्हा त्यांचे विचार त्या विषयाच्या योग्य आकलनावर आधारलेले असतात; पण तेच लोक जेव्हा त्याबाबत सिद्धांतन करू लागतात, तेव्हा एखादे पूर्वकल्पित प्रतिमान किंवा दृष्टांत यांच्या पगड्यामुळे ते चुकीचे निष्कर्ष काढतात. म्हणून शोधाच्या पहिल्या अवस्थेत तो सामान्य लोकांच्या मार्गदर्शनाखाली आपला प्रवास करील, व सिद्धांतनाच्या अवस्थेत आल्यावर चुकीचे प्रतिमान टाळून योग्य निष्कर्ष काढण्याच्या कामी याच सामान्य लोकांना तो मदत करील. कलेविषयीची प्रत्येक मर्मदृष्टी कलावंत व कलासमीक्षक यांच्या कला-व्यापारात, कला-जाणिवेत जन्मते. तत्त्वज्ञानात्मक पातळीवर कार्य करणारा सौंदर्यशास्त्रज्ञ या मर्मदृष्टीच्या सिद्धांतनात, तात्त्विक व्यवस्थापनात त्यांना मदत करतो. त्याचे काम मातेचे नसून सुईणीचे असते, हेच कॉलिंगवुड आपल्याला येथे थोड्या वेगळ्या शब्दात सांगतो आहे.

ज्या वेगळ्या प्रकारच्या घडविण्याविषयी कॉलिंगवुड विवेचन करतो आहे त्याबद्दल एक गोष्ट निश्चित सांगता येईल. ती ही की, प्रस्तुत क्रिया योगायोगाने घडलेली अपघाती घटना नसते. या क्रियेचे कोठूनतरी नियमन होत असले पाहिजे. येथील नियमन करणारी शक्ती ही बुद्धी, संकल्पशक्ती असण्याची शक्यता नाही. कारण, हा प्रांत कारागिरीचा नाही. येथे अभिप्रेत असलेले घडविणे आपल्या परिचयाचे आहे. ते सृजन (creation) या नावाने ओळखले जाते. कशाचे तरी सृजन करणे व (कारागिरीमध्ये अनुस्यूत असलेल्या) तंत्राच्या (technique) मदतीने काहीतरी घडविणे या दोहोंत मूलभूत भेद आहे. सृजन करणे म्हणजे कोठल्याही तंत्राचा अवलंब न करता जाणीवपूर्वक आणि स्वतंत्रपणे (voluntarily) घडविणे. ('To create something means to make it non-technically, but yet consciously and voluntarily.' p. 128). येथे कॉलिंगवुडने 'voluntarily' हा शब्द वापरला आहे. याचे कारण बहुधा असे असावे: त्याला सृजनक्रिया स्वतंत्र आहे यावर भर द्यायचा आहे; त्यासाठी ही प्रक्रिया कार्यकारणभावासारख्या निसर्ग-नियमांनी बांधलेली नाही, ती पूर्णपणे मानवी आहे हे दाखविणे अगत्याचे होते. त्याचबरोबर ती साध्य-साधनसंबंधाने बांधलेली नाही, हे सुद्धा सांगणे त्याला आवश्यक होते. हेच वेगळ्या शब्दात सांगायचे तर, असे म्हणता येईल की, सृजन हे निसर्गनियमांनी बांधलेले नाही. कारण, ते मानवी जीवनाचा भाग आहे. पण ते नैतिक व व्यवहारात्मक या दोन जीवनप्रकारांचाही भाग नाही. म्हणजे ते पूर्णपणे मानवी, स्वायत्त व स्वयंपूर्ण आहे.

या विशिष्ट सृजनाचे वेगळेपण असे की, त्याचे फल खराखुरा प्राकृतिक पदार्थ (real thing) या स्वरूपाचे नसते. जेव्हा कॉलिंगवुड असे सांगतो तेव्हा त्याचे क्रोचेसारख्या चिद्वाद्यांशी असलेले जवळचे नाते स्पष्ट होते. चिद्वादी सौंदर्यमीमांसेचा आद्य प्रवर्तक कान्ट याने आपल्या *क्रिटीक ऑफ इस्थेटिक जजमेन्ट*च्या पहिल्या 'मोमेन्ट' मध्ये सुंदर वस्तूच्या प्रत्यक्ष अस्तित्वाबद्दल आपण उदासीन असतो, असा सिद्धांत मांडला आहे. ती वस्तू – उदा. एखादा राजवाडा – प्रत्यक्ष अस्तित्वात असेलही; पण या प्राकृतिक जगाचा एक भाग म्हणून त्याचे अस्तित्वात असणे किंवा नसणे, हे आपल्या दृष्टीने पूर्णपणे अप्रस्तुत असते; तो राजवाडा कसा दिसतो, येवढेच आपल्याला प्रस्तुत असते. क्रोचेनेही ज्ञानाच्या पहिल्या पातळीवर, म्हणजे प्रातिभ ज्ञानात (intuition) ज्ञानविषयाच्या प्रत्यक्ष अस्तित्वाचा प्रश्न अप्रस्तुत मानला आहे. हेगेल-बोझंकिटसारख्या विश्वचैतन्यवाद्यांनी मांडलेला 'इस्थेटिक सेम्ब्लन्स'चा सिद्धांत हाही कान्टच्या सौंदर्यमीमांसेतील वर निर्देशिलेल्या सिद्धांतातून उत्पन्न झाला असणार, यात शंका नाही.

कलाकृती मनोगत (in the mind) असते. या सिद्धांतामुळे काही विकट अडचणी निर्माण होतात. त्यांची थोडी कल्पना आपल्याला आहे. पहिली अडचण अशी की, हा सिद्धांत काव्याला लावून दाखविणे सोपे आहे, पण तो शिल्प, स्थापत्य या कलांना लावून दाखविणे फार कठीण ठरते; तो शिल्प, स्थापत्य या कलांना लागू पडत नाही असेच बहुतेक लोक म्हणतील. दुसरी अडचण अशी की, कलाकृती जर मनोगत असेल, तर ती, तिचा अनुभव घेणाऱ्या प्रत्येकाच्या मनात असली पाहिजे, असे मानावे लागते. जर कलाकृती ही तिचा अनुभव घेणाऱ्या प्रत्येकाच्या मनात असेल, तर तिच्याविषयी दोन माणसे बोलू कसे शकतात? त्या दोघांना समान असा संदर्भबिंदू कोणता? या अडचणी जरी मोठ्या असल्या तरी, कलाकृतीला मनोगत मानणाऱ्यांचे म्हणणेही निरस्कारून टाकण्यासारखे नाही. त्यातही तथ्य आहे. ते असे: कलाकृतीविषयी चर्चा करताना, विचार करताना काही अशा गोष्टींचा निर्देश करावा लागतो की, ज्या कोणत्याही पदार्थाचे प्राकृतिक गुणविशेष असू शकत नाहीत. उदा. – 'समोरच्या

चित्रात जो उंच कळस दाखविलेला आहे तो एक प्रतीक आहे; तो माणसाची जीवनावरील श्रद्धा दाखवितो.' हे कोणत्याही फ्रेममधील कॅन्व्हासचे वस्तुनिष्ठ, प्राकृतिक वर्णन ठरू शकत नाही. तसेच, आपल्याला दिसणारा कळस हा ज्या भिंतीवर प्रस्तुत चित्राची फ्रेम लावली आहे, त्या भिंतीपासून किती फूट दूर आहे? या प्रश्नाला उत्तर देता येणे पूर्णपणे *अशक्य* आहे. ती फ्रेम भिंतीपासून किती दूर आहे, हे सांगणे शक्य आहे; पण कळसाची गोष्ट अगदी वेगळी आहे. फ्रेम व भिंत या दोन्ही गोष्टी प्राकृतिक पदार्थ आहेत; पण कळस मात्र प्राकृतिक पदार्थ नव्हे. म्हणून तो फ्रेम किंवा भिंत यांच्याशी अवकाशात कसा संलग्न झालेला आहे, हे सांगता येणे कठीण नव्हे तर अशक्य आहे.

या अडचणीवर मात करण्यासाठी जर कलाकृतीच्या मनोगततेचा मुद्दा मांडला, तर वर पाहिल्याप्रमाणे काही इतर अडचणी उभ्या राहतात. विट्गिन्स्टाईनच्या परंपरेतील कला-मीमांसक त्याच्या 'see as' या प्रतिमानाचा वापर करून वरील दोन्ही प्रकारच्या अडचणींचे निवारण करतात. (याची चर्चा प्रस्तुत लेखकाच्या *'सौंदर्य-मीमांसा'* या पुस्तकातील परिशिष्ठामध्ये केली आहे.) विट्गिन्स्टाईनने दाखविलेला मार्ग जेव्हा माहीत नव्हता, तेव्हा 'जे प्राकृतिक नाही ते सर्व मनोगत' असे लोकांनी मानले असल्यास नवल नाही.

आपल्या मुद्याच्या स्पष्टीकरणासाठी कॉलिंगवुडने चाल बांधण्याचे (making a tune) उदाहरण दिले आहे. जेव्हा माणूस चाल बांधतो तेव्हा तो बहुतेक वेळा गुणगुणतो, गातो किंवा वाद्यावर वाजवतो. काही वेळा यांपैकी काहीही न करता तो ती चाल कागदावर मांडतो. तो काही वेळा या गोष्टी सर्वांच्या देखत करतो. या सर्व क्रियांमुळे त्याला स्वतःच्या कामात मदत मिळत असणार यात शंका नाही. परंतु त्यांचे काम फक्त मदतनिसाचे, मुख्य कर्त्याचे नाही. चाल जी बांधली जाते ती फक्त चाल बांधणाऱ्याच्या डोक्यात, इतरत्र नाही. ('The actual making of the tune is something that goes on in his head, and nowhere else.' p. 134). जे फक्त माणसाच्या डोक्यात असते आणि इतरत्र कोठेही नसते त्याला 'काल्पनिक' (imaginary) असेही म्हणण्यात येते. म्हणून डोक्यात बांधलेल्या चालीला 'काल्पनिक चाल' हे नाव देता येईल. कविता, चित्र, व इतर कलाकृतीही अशाच काल्पनिक असतात. चाल बांधणाऱ्या माणसाला जर ती कागदावर लिहावीशी वाटली, तर तो तसे करील; पण जे कागदावर उतरते ते फक्त नोटेशन असते, मूळ चाल नव्हे. ('But the musician's tune is not there on the paper at all. What is on the paper is not music, it is only musical notation.' p. 135).

कॉलिंगवुडने घेतलेली, नोटेशन व कागदावर लिहिलेली कविता ही उदाहरणे जर सर्व कलांबाबतची प्रातिनिधिक उदाहरणे ठरली, तर त्याच्या सिद्धांताला पुरेसा पाठिंबा आहे असे म्हणता येईल; पण नोटेशन व चाल यांच्यातील संबंधासारखाच संबंध शिल्प, स्थापत्य यांच्या क्षेत्रातही दाखविता येतो का? नोटेशनकडून चालीकडे जाता येते, तसे ताजमहालापासून कोठे जाता येते? कोठे जाणे अपेक्षित असते? कॉलिंगवुडच्या सिद्धांताकडे एक कलाशास्त्रीय सिद्धांत म्हणून पाहिले, तर त्याच्या मर्यादा वरील प्रश्नांना उत्तरे शोधू लागल्यावरोवर समजतात; पण कॉलिंगवुडने आपला सिद्धांत मजवूत करण्यासाठी इतरही युक्तिवाद केले आहेत. त्यांच्याकडे आपण आता वळणार आहोत.

'कल्पना', 'काल्पनिक' या शब्दांना योग्य (proper) तसेच अयोग्य अर्थ प्राप्त झाले आहेत. त्यातील एका अयोग्य अर्थाची कॉलिंगवुडने तपशिलवार चर्चा केलेली आहे: काल्पनिक म्हणजे खोटे, वास्तवाला सोडून असणारे. येथे काल्पनिक व खरे हे परस्परव्यावर्तक मानले आहेत. कॉलिंगवुडच्या मते काल्पनिक म्हणजे खोटे असा अर्थ घेतला, तर त्याचा व खऱ्या कलेचा काहीही संबंध नाही; पण अ-कलेचा व त्याचा फार जवळचा संबंध आहे. दिवास्वप्न हे एका काल्पनिक खोट्या, भासात्मक जगाची निर्मिती करते, व त्याच्या द्वारा दिवास्वप्न बघणाऱ्यांच्या इच्छांची तृप्ती करते. याच प्रकारचे काम फार मोठ्या प्रमाणात हॉलिवुडची व बॉलिवुडची सिनेमासृष्टी करते. अनेक कथा-कादंबऱ्या दिवास्वप्नी असतात; परंतु सिनेमा-नाटक या गोष्टी त्यांच्यापेक्षा जास्त परिणामकारक ठरतात. कारण, कादंबरी वाचायला थोडेतरी श्रम पडतात, सिनेमा-नाटके बघताना ते पडत नाहीत. ज्यांना केवळ मनोरंजनाची चटक लागलेली आहे त्यांच्या दृष्टीने हा फरक महत्त्वाचा आहे. पण 'काल्पनिक' हा शब्द जर त्याच्या योग्य अर्थाने घेतला, तर 'काल्पनिक' म्हणजे खोटे, वास्तवाला सोडून असणारे असे ठरत नाही, व 'काल्पनिक' व 'खरे' हे शब्द परस्परव्यावर्तक ठरत नाहीत. ज्याला कॉलिंगवुड 'काल्पनिक' चा योग्य अर्थ म्हणतो त्या अर्थाने हा शब्द कधी वापरला जातो का, हा प्रश्न साहजिक उपस्थित होतो. आपल्या अनुभवाची ज्ञानशास्त्रीय चिकित्सा केली तर असे लक्षात येईल की, या योग्य अर्थाने 'काल्पनिक' हा शब्द फक्त या विशिष्ट क्षेत्रात आपल्याला सतत वापरावा लागतो. या अर्थाचा सविस्तर खुलासा कॉलिंगवुड प्रस्तुत पुस्तकात नंतर करणार आहे.

वास्तवात अतृप्त राहिलेल्या आपल्या इच्छांची तृप्ती करण्याच्या हेतूनेच स्वप्नरंजनात्मक भाससृष्टी निर्माण केलेली असते. 'काल्पनिक' हा शब्द त्याच्या ज्ञानशास्त्रीय व तत्त्वज्ञानात्मक अर्थाने घेतला, तर काल्पनिक जगाची निर्मिती व कोणताही हेतू यांचा संबंध येत नाही. आपण वर पाहिल्याप्रमाणे सृष्टीचे ज्ञान मिळविण्यासाठी काल्पनिकतेचा उपयोग केला, तर त्या संदर्भात व्यावहारिक क्षेत्रातील कोणत्याही हेतूंच्या उपस्थितीची अपेक्षा नसते, हे लक्षात येईल.

जो कलावंत कारागिरीच्या क्षेत्रात शिरतो व लोकांच्या मनोरंजनासाठी एखादे साधन बनवतो, तो एक खरीखुरी प्राकृतिक वस्तू बनवीत असतो. त्यासाठी त्याला कोणत्यातरी कच्च्या सामग्रीवर प्रक्रिया करावी लागते; पण माणूस जेव्हा चाल बांधत असतो, तेव्हा तो यांपैकी काहीही करीत नसतो. त्याचे उद्दिष्ट केवळ चाल बांधणे इतकेच असते. ही चाल मनातल्या मनात बांधता येते. कोणावरही विशिष्ट परिणाम घडवावा म्हणून तो ती चाल बांधीत नसल्यामुळे ती चाल मनातच राहिली, म्हणजे ती काल्पनिक असली तरी हरकत नसते.

आता कॉलिंगवुड एक नवा युक्तिवाद करतो. तो 'कानावर पडणे' (hear) व (लक्ष देऊन) 'ऐकणे' (listen) यांच्यात भेद करतो. आपण जेव्हा शास्त्रीय विषयावरचे एखादे व्याख्यान ऐकतो, तेव्हा आपल्या कानावर काहीतरी नाद पडतात हे खरे; पण व्याख्यान ऐकणे म्हणजे नुसते नाद ऐकणे नाही, तर त्या नादांशी संलग्न झालेले विचार ऐकणे होय. जर आपल्याजवळ व्याख्यात्यासारखी पूर्वतयारी व बुद्धी नसेल, शास्त्रीय विषयावर विचार करण्याची क्षमता नसेल, तर आपण व्याख्यान ऐकले, असे ठरणार नाही. हीच गोष्ट संगीत ऐकण्याविषयीही खरी आहे. संगीत ऐकणे म्हणजे नाद कानी पडणे नव्हे. जर विशिष्ट रागात अभिप्रेत असलेली स्वरांची रचना मनात पुन्हा निर्माण करण्याची क्षमता आपल्यात नसेल, तर आपल्याला संगीत ऐकता येणार नाही. नादांच्या विशिष्ट गुणांमुळे, उदा. – गोडपणा, आपले कान आकर्षित होतात. त्यांच्यामुळे आपल्याला संवेदना सुख मिळते हे खरे; पण ते मिळणे म्हणजे संगीत ऐकणे नव्हे. नादाकडून संगिताकडे वळायचे असेल, तर संवेदनासुखाकडे काही काळ दुर्लक्ष केलेले बरे.

बांधलेली चाल ही केवळ मनोगत असू शकते. म्हणजेच, ती केवळ काल्पनिक असली तरी चालते. जे चालीविषयी खरे आहे ते संगीतक्षेत्रातील इतर गोष्टींविषयीही खरे आहे. यावरून असे म्हणता येईल की, सांगितिक कलाकृती ही मनोगत, काल्पनिक असते. कॉलिंगवुडने याआधी 'कानावर पडणे' व 'ऐकणे' यात फरक केल्याचे आपण पाहिले आहे. आता तो 'ऐकणे' व 'कल्पनेच्या साहाय्याने, कल्पनेच्या मार्गदर्शनाखाली ऐकणे' (hear imaginatively) हा नवा भेद करतो आहे. याच्या स्पष्टीकरणासाठी तो एक उदाहरण घेतो. कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ बघताना सूत्रधाराच्या कथनाबरोबर व बाहुल्यांच्या हातपाय हालविण्याबरोबर त्यांच्या चेहऱ्यावरचे भाव बदलत असल्याचे आपण पाहतो. पण निर्जीव बाहुल्यांच्या चेहऱ्यांवरचे भाव बदलणे शक्य नाही हेही त्याच वेळी आपल्याला माहीत असते. मग आपण बदलणारे भाव पाहतो असे म्हणतो ते कसे? येथील 'पाहणे' हे कल्पनेच्या मार्गदर्शनाखाली झालेले पाहणे असते. जे चेतकामुळे निर्माण होऊन आपल्या अनुभवाचा विषय झालेले नसते. ते कल्पनेने पुरविलेले असते. काही वेळा कल्पना आपल्याला काही संवेदना गाळायला लावते. एखाद्या प्रसंगी अनेक चेतक उपस्थित असल्यामुळे त्यांनी निर्माण केलेले नाद आपल्या कानांवर पडत असतात; पण आपण ते सर्व ऐकत नाही. जेव्हा आपण एकचित्त होऊन एखादे भाषण किंवा गाणे ऐकत असतो, तेव्हा वातावरणातील इतर अनेक नाद, ते तेथे उपस्थित असूनही, आपण ऐकत नाही. उदा. – सभागृहात उशिरा आलेल्यांचे द्वारपालाशी खालच्या आवाजात झालेले बोलणे आपल्याला ऐकू येत नाही. आपण जे संगीत ऐकतो ते नुसत्या ऐकलेल्या स्वरमालिकेच्या स्वरूपाचे नसते; ते नेहमीच कल्पनेने परिष्कृत केलेल्या स्वरमालिकेच्या स्वरूपाचे असते. सर्व कलांच्या अनुभवाबद्दल हे खरे आहे. ('The music to which we listen is not the heard sound, but that sound as amended in various ways by the listener's imagination, and so with the other arts.' p. 143).

हाच मुद्दा पुढे नेऊन कॉलिंगवुडने समग्र काल्पनिक अनुभवाबद्दल (total imaginative experience) विवेचन केले आहे. एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी चित्रकलेविषयीच्या एकूण दृष्टिकोनात एक क्रांतिकारक बदल झाला. सेझानच्या (Cézanne) पूर्वी चित्रकलेकडे एक दृश्य कला (visual art) म्हणून बघण्यात येत असे; पण सेझानच्या चित्रांनी या जुन्या विचारप्रणालीला धक्का दिला. सेझानने असे दाखविले की, चित्रकला ही दृश्य कला नाही, आणि तिचे माध्यम दृक्संवेदना हे नाही. सेझानच्या मर्मदृष्टीचे सार्वत्रिकीकरण बेरेन्सनने केले. सेझानच्या दृष्टीने रनेसान्सच्या चित्रांकडे बघायला पाहिजे, असा त्याने आग्रह धरला. ही दृष्टी स्वीकारली म्हणजे असे लक्षात येते की, चित्राचा अनुभव हा बघण्याचा अनुभव नाही; तो आहे स्पर्श-संवेदनांचा, स्नायूंच्या हालचालींच्या संवेदनांचा

अनुक्रमणिका

अनुभव.* ('When Mr. Berenson speaks of tactile values... he is thinking in the main... not of touch sensations, but of motor sensations such as we experience by using our muscles and moving our limbs.' p. 147). पण जर कलावंताने आपल्या कल्पनेच्या सर्व क्षमतेसह चित्र काढले व ते चित्र बघणाऱ्याजवळ अशाच क्षमतेची कल्पना असली, तर त्या चित्रात एक समग्र, सर्वांगीण क्रियात्मकतेचा अनुभव मिळेल (पृ. १५०-५१).

कॉलिंगवुडच्या सिद्धांताचे प्राथमिक प्रतिपादन आता संपले आहे. यानंतर त्या सिद्धांताची तत्त्वज्ञानात्मक चिकित्सा व मांडणी तो करणार आहे.

❂ ❂

* चित्राकडून फक्त दृक्संवेदनांचा अनुभव मिळतो, ही भूमिका क्रोचेनेही नाकारली आहे. त्याचे याबाबतचे मत असेः 'चित्राकडून फक्त दृक्संवेदना (म्हणजे अर्थात आकारित दृक्संवेदना) मिळतात, असे समजणे चूक होईल. एखाद्या तरुण व्यक्तीचे पोर्ट्रेट पाहताना आपल्याला तिच्या चेहऱ्यावरील तजेला व तरुण रक्ताची ऊब ही जाणवतात, चित्रातील फळाचा गोडपणा व ताजेपणा अशी दोन्ही जाणवतात, सुरीची धार जाणवते' (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. ३४).

भाग २
कल्पना-मीमांसा

येथे वाचकाला एका बाबतीत सावध करायला हवे. कॉलिंगवुडच्या पुस्तकातील पहिला भाग वाचकाला सोपा वाटला असणार; कारण फक्त कलेच्या क्षेत्रात निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांची त्यात चर्चा होती. ते प्रश्न व त्यांची कॉलिंगवुडने केलेली उकल या दोहोंना तत्त्वज्ञानात्मक अंग आहे. या अंगाची चर्चा भाग २ मध्ये प्रामुख्याने येते. तत्त्वज्ञानाची बऱ्यापैकी माहिती नसल्यास ही चर्चा वाचकास कठीण वाटणे शक्य आहे. पण योग्य दिशेने नेटाने प्रयत्न केल्यास या कठीणपणावर मात करता येईल, असा विश्वास वाटतो.

*प्रिन्सिपल्स*च्या आठव्या प्रकरणाचे शीर्षक 'थिंकिंग आणि फीलिंग' असे आहे. 'फीलिंग' ला प्रतिशब्द म्हणून 'भाव' किंवा 'भावना' यांचा वापर करण्याचा मराठीत प्रघात आहे. 'इमोशन' ला प्रतिशब्द म्हणूनही या शब्दांचा उपयोग करण्यात येतो. येथील विवेचनाच्या सोयीसाठी 'भाव'/'भावना' हे शब्द 'इमोशन' साठी राखून ठेवू. कॉलिंगवुडच्या प्रतिपादनात 'फीलिंग' व 'इमोशन' हे समानार्थक शब्द म्हणून वापरलेले नाहीत. हे प्रतिपादन मुख्यतः चिद्वादी ज्ञानशास्त्राच्या (Epistemology) चौकटीत केलेले आहे. या चौकटीत विवेचन करताना फीलिंग व इमोशन या संकल्पनांना अलग ठेवणे योग्य ठरते. 'फीलिंग' साठी 'भाव'/ 'भावना' यांच्या खेरीज प्रतिशब्द मिळणे कठीण आहे. म्हणून विवेचनाच्या सोयीसाठी आपण मुळातला 'फीलिंग' हाच शब्द वापरणार आहोत. प्रस्तुत संकल्पना स्पष्ट करून घेणे हा आपला मुख्य उद्देश असल्याने असे करण्याने काहीही बिघडण्यासारखे नाही.

वैचारिकता/विचार ही संकल्पना द्विध्रुवात्मक आहे. विचार करण्याची कृती व्यवस्थित, यशस्वीपणे होते किंवा होत नाही. विचार करणे यात काहीतरी करण्याचा प्रयत्न अनुस्यूत असतो. असा प्रयत्न असतो व म्हणूनच तो व्यवस्थितपणे, यशस्वी होतो आहे किंवा होत नाही असे म्हणणे शक्य होते. 'फीलिंग' मध्ये भेद असतात; उदाहरणार्थ, तांबडा व निळा हा भेद येथे संभवतो; पण ही भिन्नता म्हणजे कॉलिंगवुडला अभिप्रेत असलेली द्विध्रुवात्मकता नव्हे.

विचार आणि फीलिंग यांच्यातील दुसरा भेद असा की, विचार हा सार्वजनिक (public) असतो, उलट फीलिंग ही व्यक्तिगत, खाजगी असते. एखाद्या रस्त्यावर चालणाऱ्या अनेक लोकांना हवेतील गारवा जाणवत असेल; पण प्रत्येकाला जाणवणारा गारवा ही त्याची व्यक्तिगत बाब असते. पण जर असे विधान केले की यावेळी १० सेंटिग्रेड तापमान आहे, तर ते विधान सार्वत्रिक ठरते. ते सर्वमान्यतेचा दावा करते. 'मला गारवा वाटतो आहे' हे विधान एका व्यक्तीपुरते मर्यादित असते. कारण, जास्त थंड प्रदेशातून आलेल्या माणसाला हा गारवा जाणवणार नाही; पण १० सेंटिग्रेडविषयीचे विधान सर्वांनाच खरे असते. उदा. – अतिशय थंड प्रदेशातून आलेल्या एस्किमोला प्रस्तुत हवेत गारवा जाणवणार नाही; तरीपण त्यालाही १० सेंटिग्रेड तापमान असल्याचे विधान मान्य करावे लागेल. बरोबर हीच गोष्ट अतिशय उष्ण प्रदेशातून आलेल्या माणसाच्या बाबतीतही घडेल. त्याला या हवेत अगदी कुडकुडायला होईल, पण तोही १० सेंटिग्रेड तापमानाविषयीचे वरील विधान मान्य करील.

समजा *अ* म्हणाला की 'आज गार वाटते आहे' आणि *आ* म्हणाला की 'आज मला नाही गार वाटत', तर *अ* व *आ* यांची विधाने परस्परविरोधी मानण्यात येत नाहीत. कारण, ज्या परिस्थितीत *अ* ला गार वाटते तिच्यात *आ* ला गार न वाटणे शक्य आहे.

परंतु, समजा, *क* म्हणाला की, 'आजचे तापमान ३२ सेंटिग्रेड आहे' व *का* म्हणाला की, 'आजचे तापमान २४ सेंटिग्रेड आहे', तर मात्र *क* व *का* यांची विधाने परस्परविरोधी मानण्यात येतात. फीलिंगचे अस्तित्व ती अनुभवणाऱ्या व्यक्तीपुरते आणि तिच्या आयुष्यातील एका क्षणापुरते मर्यादित असते. विचाराचे अस्तित्व त्या मानाने जास्त टिकाऊ असते (पृ. १५९, १६९). फीलिंगच्या बाबतीतही खरे-खोटेपणाचा जो प्रश्न उद्‌भवतो, त्याची चर्चा कॉलिंगवुडने पुस्तकात नंतर केली आहे.

येथे कॉलिंगवुडने 'फीलिंग', 'जाण', 'विचार', 'अनुभव' या शब्दांच्या एका महत्त्वाच्या वैशिष्ट्याकडे आपले लक्ष वेधले आहे. यापैकी प्रत्येक शब्दाने दोन संलग्न परंतु भिन्न गोष्टींचा निर्देश केला जातो; त्यातील पहिली म्हणजे एक विवक्षित क्रिया, व दुसरी म्हणजे त्या क्रियेशी संलग्न असलेली गोष्ट. उदाहरणार्थ, 'विचार' हा शब्द विचार करण्याच्या क्रियेबद्दल बोलताना जसा वापरला जातो, तसा तो त्या क्रियेच्या विषयाबद्दलही वापरला जातो. उदाहरणार्थ, आपण असे म्हणतो की, 'काल मी या प्रश्नावर खूप विचार केला'; आणि असेही म्हणतो की, 'बाहेरच्या दरवाजाला दोन कुलपे असायलाच हवीत, हा विचार माझ्या मनात बरेच दिवस घर करून बसलेला आहे'. या ठिकाणी हेही

लक्षात ठेवायला हवे की, विचार करण्याची क्रिया व त्या क्रियेचा विषय असलेला विशिष्ट विचार यांच्यात जो संबंध असतो तो, फीलिंगची क्रिया व त्या क्रियेचा विषय असलेली विवक्षित फीलिंग यांच्यातील संबंधापेक्षा, वेगळा असतो (पृ. १६०).

'फीलिंग' या शब्दाचे आणखी एक वैशिष्ट्य लक्षात ठेवायला हवे. 'फीलिंग' चा प्रतिशब्द 'वाटणे' हा आहे, असे तात्पुरते मानू. 'हे *क्ष* गरम वाटते आहे किंवा थंड वाटते आहे. *य* मऊ वाटते आहे किंवा कठीण वाटते आहे', ही वाक्ये आपल्या परिचयातली आहेत; पण आपण 'आनंद वाटला', 'भीती वाटली' असेही म्हणतो. मऊपणा व भीती या वेगळ्या प्रकारच्या गोष्टी आहेत. या दोन प्रकारच्या 'वाटण्यां'त कॉलिंगवुडने वेगवेगळ्या गोष्टींचा समावेश केला आहे. 'फीलिंग' या इंग्रजी शब्दाचा उपयोग या सर्व गोष्टींबद्दल बोलताना केला जात नाही हे खरे; परंतु त्यांच्या मते 'फीलिंग' चा लॅटिनमधला 'sentio' हा प्रतिशब्द व त्यातून निर्माण होणारे इतर शब्द यांचा उपयोग मात्र आपण तसा करतो. वर निर्देशिलेल्या पहिल्या प्रकारात वेगवेगळे रंग, नाद, वास, इत्यादी संवेदनांचा समावेश होतो; आणि आनंद, दुःख, राग, भीती इत्यादींचा समावेश दुसऱ्या वर्गात होतो. या दोन प्रकारच्या वाटण्यातील भेद मनात स्पष्टपणे राहावा, यासाठी दुसऱ्या प्रकारच्या गोष्टींसाठी – म्हणजे आनंद, दुःख, भीती यांच्यासाठी कॉलिंगवुडने भावना (emotion) हा शब्द राखून ठेवला आहे. [वरील प्रतिपादन वाचताना जर मुळातली पुढील इंग्रजी वाक्ये समोर ठेवली, तर आकलन जास्त सुलभ होईल. 'If we now consider feeling by itself, we find that there are two different kinds of experience each of which goes by that name. First, we say that hot and cold, hard and soft, are things that we feel; in Scotland they talk of "feeling" a smell, plainly in the same sense... We do not actually use the English word so widely; but we do so use words derived from its Latin equivalent*sentio*; we describe the specialized activities of thus "feeling" colours, sounds, scents, and the like collectively as the senses, and the commom activity which is specialized into them as sensation. Secondly, we speak of feeling pleasure or pain, anger, fear and so forth. Here also we have a general activity of feeling specialized into various kinds, each with its proper specification of what we feel. It is not, clearly, of quite the same kind as sensation; to distinguish it, let us call it emotion.' (p. 160).] फीलिंगमध्ये दोन वेगळ्या जातींच्या घटकांचा समावेश झालेला आहे: संवेदना (sensation) व भावना (emotion). इंग्लंडमध्ये व स्कॉटलंडमध्ये वापरल्या जाणाऱ्या इंग्रजीतील 'फीलिंग' या शब्दाने वरील दोन्ही घटकांचा बोध होतो, व तीच गोष्ट लॅटिनमधील 'sentio' या शब्दाबद्दलही खरी आहे, असे कॉलिंगवुडने येथे सांगितले आहे. मराठीत पहिल्या घटकाला 'संवेदना' व दुसऱ्याला 'भावना' हे शब्द वापरणे योग्य ठरेल.

आपल्या कोणत्याही ऐंद्रिय अनुभवात वरील दोन घटकांची जुळणी एका निश्चित नियमानुसार झाल्याचे लक्षात येते. संवेदनेचा घटक आधी व भावनेचा घटक नंतर असतो. ('... the sensation takes precedence of the emotion.' p. 161). 'आधी' व 'नंतर' या शब्दांच्या येथे केलेल्या उपयोगामुळे जे गैरसमज होण्याची शक्यता आहे, त्यांचे कॉलिंगवुडने निराकरण केले आहे. येथे कॉलिंगवुडला कोणताही कालानुक्रम अभिप्रेत नाही. तसेच, त्यांच्या मनात कार्यकारणसंबंधही नाही. संवेदना व भावना यांच्यातील संबंधाचे स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी कॉलिंगवुडने एक दाखला दिला आहे. हाताच्या विशिष्ट स्नायूंचे आकुंचन होत असतानाच हात वर जाण्याची हालचालही होत असते. या दोन क्रिया जरी एकाच वेळी होत असल्या तरी, स्नायूंच्या आकुंचन पावण्यामुळे हात वर उचलला गेला असे म्हणण्यात येते. संवेदना व भावना यांच्यातील संबंध अशाच प्रकारचा आहे. हे स्पष्ट व्हावे म्हणून त्याने या संबंधातील भावनेसाठी संवेदनेवरील 'भाव-भार' ('emotional charge') हा जोडशब्द मुद्दाम वापरला आहे.

प्रत्येक संवेदनेबरोबर तिचा स्वतःचा असा भाव-भार असला पाहिजे असे कॉलिंगवुड सांगतो. हे सिद्ध करणे मात्र कठीण आहे. याचे एक कारण हे की, एकाच वेळी एकाहून जास्त अशा संवेदनांचा आपल्याला अनुभव येत असतो. दुसरे असे की, व्यावहारिक पातळीवर असताना आपण संवेदनांकडे जितके लक्ष देतो तितके त्यांच्या भाव-भारांकडे देत नाही. लहान मुले व कलावंत यांचा अपवाद सोडला, तर असे म्हणता येईल की, आजच्या काळातील बहुतेक लोक संवेदनेच्या अनुभवातून भाव-भाराचा अंश मुद्दाम काढून टाकतात. निदान त्याकडे दुर्लक्ष करतात. आजकालचे तत्त्वज्ञ जेव्हा संवेदनांच्या स्वरूपाची चर्चा करतात, तेव्हा त्यांच्या मनात ज्यांचा भाव-भार मुद्दाम काढून टाकलेला आहे, अशाच संवेदना असतात.

फीलिंगचा अनुभव विचाराच्या उपस्थितीवर अवलंबून नसतो. ज्याला विचाराचा स्पर्श झालेला नाही असा एक भाग आपल्या व्यक्तित्त्वात असतो. त्या भागात फीलिंग निर्माण होत असते. फीलिंगमधील अंतर्गत रचनेचे आपल्याला जे ज्ञान होते, ते विचारामुळेच होते हे खरे; पण स्वतः विचार या ज्ञानविषयाचा भाग नसतो. हे स्पष्ट होण्यासाठी आपल्याला स्वतःच्या शरीर-रचनेची, विविध इंद्रियांकडून होणाऱ्या कामांची जी माहिती असते तिचा दाखला घेता येईल. आपल्या पचनव्यवस्थेमार्फत होणाऱ्या कामांचा व आपल्या विचाराचा काहीही संबंध नाही. कारण, विचार उपस्थित नसला तरी, पचनव्यवस्था आपले काम करीत असते; पण या व्यवस्थेचे ज्ञान व्हायचे असेल, तर मात्र विचाराची गरज असते. म्हणजे पचनव्यवस्थेच्या अस्तित्वासाठी नाही, तर फक्त आपल्याला होणाऱ्या तिच्या ज्ञानासाठी विचार लागतो. तसेच, फीलिंगचे स्वरूप कळण्यासाठी विचार आवश्यक असला तरी, फीलिंगच्या अस्तित्वासाठी त्याची जरूरी नाही, असे कॉलिंगवुडचे प्रतिपादन आहे. त्याच्या मते माणसाच्या अनुभवाच्या आणि व्यक्तित्त्वाच्या वेगवेगळ्या पातळ्या असतात. त्यातील फीलिंगची, म्हणजे संवेदना-भावनेची पातळी ही सर्वात खालची होय. मानवी व्यक्तित्व व मानवी अनुभव फीलिंगच्या पायावर उभे राहत असतात. या पायाभूत अनुभवाच्या पातळीला कॉलिंगवुडने 'सायकिकल लेव्हल' वरचा अनुभव असे म्हटले आहे (पृ. १६४). प्रत्येक प्राण्याला केवळ एक प्राणी म्हणून जो अनुभव येऊ शकेल तो येथे कॉलिंगवुडला अभिप्रेत असावा.

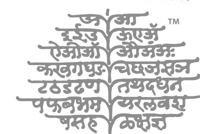
यानंतर त्याने विचाराच्या (thinking) स्वरूपाची चर्चा केली आहे. प्राथमिक अवस्थेतील विचार बव्हंशी फीलिंगविषयीचा असतो. 'आज हवेत फार उष्मा आहे', 'मी आज दमलो आहे' असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा आपण आपल्या फीलिंगबद्दल बोलत असतो. लक्ष देण्याच्या क्रियेने (act of attention) या फीलिंगविषयीचा विचार करणे शक्य होते हे स्पष्ट आहे. आपल्या या क्षणी लक्ष्य झालेल्या फीलिंगचे पूर्वी अनुभवलेल्या फीलिंगशी संबंध प्रस्थापित करणे हे काम विचाराचेच आहे. सर्व अनुभवजन्य विचार (empirical thought) या पातळीवर क्रियाशील असतो. काल व अवकाश यांच्या चौकटींमधील गोष्टींचा म्हणजे सभोवतालच्या सृष्टीचा आपल्याला जो अनुभव येतो त्यात फीलिंग व विचार हे दोन्ही घटक उपस्थित असतात. आपल्याला दिसणारे रंग, ऐकू येणारे नाद इत्यादी फीलिंगकडून मिळतात. त्यांच्यात संबंध प्रस्थापित करणे हे काम विचाराकडून होते. हा विचार 'प्रथम श्रेणीचा' विचार होय.

प्रथम श्रेणीचा विचार हा स्वतः 'दुसऱ्या श्रेणीच्या' विचाराचा विषय होऊ शकतो. प्रथम श्रेणीच्या विचारक्रियांमध्ये, तसेच या क्रियांच्या विषयांमध्ये संबंध प्रस्थापित करणे हे दुसऱ्या श्रेणीच्या विचाराचे काम असते. प्रथम श्रेणीच्या विचारांमुळे आपल्याला निसर्गाचे नियम (laws of nature) कळतात, तर दुसऱ्या श्रेणीच्या विचारांमुळे आपल्याला विचारांचे नियम (laws of thought) कळतात. कॉलिंगवुडच्या मते दुसऱ्या श्रेणीचे नियम हेही पहिल्या श्रेणीच्या नियमांसारखे अनुभवाधिष्ठित असतात. त्यांच्यातील फरक असा की, निसर्गातील नियमांच्या संदर्भात संवेदनांचा अनुभव प्रस्तुत असतो, पण विचारांच्या नियमांचा विचार करताना वेगवेगळ्या प्रकारे विचार करण्याचा बौद्धिक अनुभव हा प्रस्तुत ठरत असतो. ('They may be called laws of thought, to distinguish them from what are traditionally called laws of nature; but they are not laws of a mysterious transcendent world quite separate from the world of nature or world of sense, they are laws of the second order concerning that world itself. They are arrived at, and at need verified or amended, by appeal not to the sensuous experience... but to the intellectual experience of thinking in certain ways and finding our thoughts connected in a certain type of order.' p. 167). येथे कॉलिंगवुडने मांडलेल्या एका मुद्याची आपण चर्चा जरी केली नाही तरी, त्याला जाता जाता स्पर्श करणे जरूर आहे. त्याचे म्हणणे असे की, सध्याच्या काळात 'अनुभव' म्हणजे फक्त संवेदनांच्या पातळीवरचा ऐंद्रिय अनुभव आहे असे मानण्यात येते; पण मग दुसऱ्या श्रेणीचे नियम कशावर आधारलेले असतात असा प्रश्न विचारल्यास, त्याला उत्तर म्हणून असे सांगण्यात येते की, ते नियम अनुभवपूर्व (independent of experience) असतात, किंवा ते खरे म्हणजे केवळ भाषिक स्वरूपाचे असतात. ('... a sentence in which we express a thought of the second order is... an announcement declaring the equivalence of two words or phrases in the language in which we propose to discuss it.') कॉलिंगवुडला ही दोन्ही उत्तरे चुकीची वाटतात. अशी भूमिका घेऊन त्याने प्रस्तुत संदर्भात एका बाजूला कान्ट व दुसऱ्या बाजूला तार्किक अनुभववादी (लॉजिकल पॉझिटिव्हिस्ट) यांच्या मतप्रणाली नाकारल्या आहेत.

विविध फीलिंगमधील, संवेदनांतील किंवा संवेदनाशयांतील संबंध शोधणे हे विचाराचे काम असल्याचे कॉलिंगवुडने याआधी सांगितले आहे. पण यात एक अडचण आहे. संवेदनाशय (sensum) संवेदनक्रिया (sensation) चालू असेतो आपल्या मनासमोर असतो. ती क्रिया संपल्यानंतर मात्र तो मनासमोर राहात नाही. जर वस्तुस्थिती अशी असेल, तर दोन संवेदनांमधील संबंध शोधणार कसे? कारण, दुसरी संवेदना येईतो पहिली गेलेली असते. त्यांच्यात असलेले संबंध तपासणे शक्य व्हायचे असेल, तर मनासमोर त्या दोन्ही एकाच क्षणी उपस्थित असायला हव्यात. आपण याआधी पाहिलेले संवेदनेचे स्वरूप लक्षात घेतले, तर दोन संवेदना एकाच क्षणी उपस्थित असणे अशक्य ठरते; पण चुलीवरचे पाणी क्रमशः जास्त गरम झाल्याचे, घट्ट तूप वितळून त्याने द्रवरूप धारण केल्याचे, वाढीला लागलेल्या मुलांच्या उंचीमध्ये झपाट्याने बदल झाल्याचे आपण पाहतो. आपण जे पाहतो ते वास्तवाला धरूनच असते. आपल्या अवलोकनाच्या क्रियेत विविध संवेदनांची सतत तुलना होत असते याबद्दल संशय नाही. आपण संवेदनांमध्ये तुलना करू शकत असल्यामुळेच बदलत्या वास्तवाचे आपल्याला ज्ञान होऊ शकते. जर हे ज्ञान आपल्याला होत असेल, तर संवेदनांमध्ये तुलना होत असणार; पण जर एका क्षणी एकापेक्षा जास्त संवेदना मनासमोर असू शकत नसतील, तर असे मानणे भाग पडते की, संवेदनांची नव्हे तर संवेदनासम अशा कोणत्यातरी इतर गोष्टींची, एककांची तुलना आपण करीत असतो. अशा गोष्टी असतात का? असल्यास त्यांचे स्वरूप काय आहे? त्यांचे ग्रहण होणे हे कोणत्यातरी वेगळ्या मानसिक व्यापारामुळे शक्य होते का, या प्रश्नांकडे आता कॉलिंगवुड वळणार आहे.

आपण आपल्या नेहमीच्या बोलण्यात काहीतरी खरोखर पाहणे व त्याची कल्पना करणे यांच्यात भेद करतो. जर आपण खिडकीबाहेर पाहिले, तर आपल्याला हिरवळीचा मोठा पट्टा दिसतो; जर आपण डोळे मिटले आणि जाणीवपूर्वक प्रयत्न केला, तर तोच पट्टा आपण कल्पनेने मनासमोर उभा करू शकतो. पहिल्या वेळी वास्तवात खरोखरी असलेल्या गोष्टीकडे पाहत असताना आपल्याला हिरवा रंग दिसलेला असतो; दुसऱ्या वेळी आपण कशाकडेही पाहत नसतो, पण तरीसुद्धा कल्पनेने निर्माण केलेल्या काल्पनिक अशा हिरव्या गोष्टीचे आपल्याला दर्शन घडते. आपल्या नेहमीच्या बोलण्यात आपण वर दाखविल्या-प्रमाणे जो भेद करतो त्यामागे एक महत्त्वाचे सत्य दडलेले आहे, असे कॉलिंगवुड सांगतो. त्याच्या मते सामान्य लोकांनी बोलताना केलेला वरील भेद बाजूला सारणे योग्य नाही. तसेच, चिकित्सा केल्याशिवाय तो जसाचा तसा स्वीकारणे हेही योग्य नाही. सामान्य लोकांना मिळालेल्या वास्तवाबद्दलच्या मर्मदृष्टी महत्त्वाच्या असतात. त्यांच्याबद्दल सिद्धांतन (theorizing) करणारे पूर्वकल्पित अशा एखाद्या चुकीच्या कल्पनेच्या आहारी जातात व म्हणून त्यांचे सिद्धांत फसतात. तसे होऊ न देण्याची खबरदारी घेतली, तर त्यांचे सिद्धांतन बरोबर ठरते असे कॉलिंगवुडने यापूर्वीही म्हटल्याचे वाचकास आठवत असेल. सामान्य माणसांना मिळालेल्या मर्मदृष्टींना यथायोग्य सैद्धांतिक रूप मिळवून देण्याच्या कामी तत्त्वज्ञ बहुमोल अशी मदत करतो हे खरे; पण सामान्य माणसाला कधीही न मिळालेली मर्मदृष्टी तत्त्वज्ञ त्याला मिळवून देतो, असे म्हणणे मात्र चूक ठरेल; असे कॉलिंगवुडने वारंवार सांगून तत्त्वज्ञानाच्या विहित कार्यावर प्रकाश पाडला आहे.

वरील मर्मदृष्टी नीटपणे मांडायची असेल तर त्यासाठी योग्य अशी परिभाषा हवी. आपण वापरणार असलेल्या महत्त्वाच्या संज्ञांचा कॉलिंगवुडने येथे परिचय करून दिला आहे. 'खरोखर बघणे' आणि 'कल्पना करणे' या दोन्हींसाठी 'संवेदना' (sensation) या परा-जातिपदाचा (generic term) तो वापर करणार आहे. जाणिवेच्या या पातळीवरील विषयाला तो 'वेदनविषय' (sensum) म्हणणार आहे. या विशिष्ट जाणिवेच्या वेगवेगळ्या प्रकारांना तो 'दिसणे', 'ऐकू येणे' व त्यांच्या विषयांना 'रंग', 'नाद' ही नावे देणार आहे. संवेदना या परा-जातीमधील दोन जातींसाठी 'खरी संवेदना' व 'कल्पना' या शब्दांचा तो उपयोग करणार आहे. आपण ही परिभाषा वापरणार आहोत याचे कारण ती आपल्या नेहमीच्या बोलण्यातील शब्दांच्या फार जवळ येणारी आहे, असा कॉलिंगवुडचा दावा आहे. त्याच्या मते सामान्य माणसांची भाषा बोलणे व विद्वान लोकांसारखा विचार करणे, हे सत्यशोधनाला उपकारक ठरते. तत्त्वज्ञांनी तयार केलेल्या परिभाषेचा उपयोग करण्यात सर्वात मोठा तोटा हा की, या परिभाषेचा उपयोग करणाऱ्या प्रत्येकाला तिच्या मागच्या तत्त्वप्रणालींचे वर्चस्व कळतनकळत स्वीकारावे लागते (पृ. १७४). (वाचकांनी मूळ ग्रंथातील १७२-७४ ही पृष्ठे स्वतः वाचावीत. येथे वापरलेले मराठी प्रतिशब्द त्यांना पटले नाहीत, तर ते त्यांनी जरूर बदलावेत. प्रतिशब्दांच्या प्रश्नाची आपल्याला भीती वाटायचे कारण नाही. प्रस्तुत भाष्य वाचणाऱ्यांना मराठीप्रमाणे इंग्रजीही येत असणार याबद्दल माझ्या मनात शंका नाही. ज्यांना इंग्रजी चांगले येते, त्यांनाही कॉलिंगवुडचे *प्रिन्सिपल्स* हे पुस्तक कळायला कठीण वाटण्याची बरीच शक्यता आहे. त्यातील प्रतिपादन मराठीतील व इंग्रजीतीलही वाचकांना आकलनसुलभ व्हावे या हेतूने हे भाष्य लिहायचे ठरविले. याचे कारण असे की, वाचकाला





अनुक्रमणिका

अडचणी येतात त्या अनेक वेळा इंग्रजी भाषा कळत नाही म्हणून उत्पन्न झालेल्या नसतात. मुळातल्या संकल्पनाव्यूहाचे त्यांना आकलन होत नाही म्हणून या अडचणी येतात. संकल्पनांच्या पातळीवरील अडचणी दूर करणे हा प्रस्तुत भाष्याचा प्रमुख उद्देश आहे.)

खरी संवेदना व कल्पना यांच्यातील संबंधाच्या चर्चेला देकार्तने तोंड फोडले. तेथपासून कान्टपर्यंत या प्रश्नाविषयी जी वेगवेगळी मते मांडण्यात आली आहेत, त्यांचा कॉलिंगवुडने थोडक्यात आढावा घेतला आहे. या कॉलिंगवुडकृत आढाव्याची तपशिलवार माहिती करून घेणे आपल्या दृष्टीने महत्त्वाचे नाही. त्यातील महत्त्वाचे टप्पे मात्र कळायला हवेत. माणसाला ज्या संवेदना प्राप्त होतात त्यांच्यामार्फत त्याला खऱ्या जगाची माहिती मिळते, असे मध्ययुगात मानण्यात येत होते. या गृहित कृत्याविषयी सोळाव्या शतकातील संशयवादी तत्त्वज्ञांनी शंका उपस्थित केली. त्यानंतर संवेदना व कल्पना यांच्यातील संबंधाच्या प्रश्नाला बरेच महत्त्व प्राप्त झाले. देकार्तने संशयवाद्यांची भूमिका मान्य केली. त्याच्या मते खरी संवेदना व कल्पना यांच्यात भेद आहे हे खरे, पण प्रत्यक्ष अवलोकनाच्या मार्गाने खऱ्या संवेदनेला कल्पनेपासून वेगळे करता येत नाही. हॉब्जने आपल्या *लेविॲथन* या ग्रंथातील पहिल्या प्रकरणात अशी भूमिका घेतली की, 'खरी संवेदना' व 'कल्पना' या संज्ञा समानार्थक म्हणून वापरायला हव्यात. सर्वांनाच कल्पना (fancy) या सदरात टाकायला हवे. स्पिनोझा व लायब्नीझ यांनी असेच मत मांडले आहे. लॉकच्या मते सर्व केवल कल्पना (simple ideas) खऱ्या असतात (*'Our simple* Ideas *are all real'*); पण संमिश्र कल्पनांच्या (complex ideas) बाबतीत असे म्हणता येणार नाही. कारण, त्यांच्यापैकी काही या केवल कल्पनांच्या आपल्याला हव्या तशा केलेल्या मिश्रणातून माणूस बनवू शकतो. लॉकने केलेल्या चर्चेच्या ओघात खऱ्या व भासरूप कल्पनांना एकमेकींपासून वेगळे करण्याचा एक नवा मार्ग मिळतो. लॉकच्या मते केवल कल्पना बनविणे माणसाच्या हातात नाही; पण संमिश्र कल्पना मात्र तो बनवू शकतो. माणसाने जर अंतर्निरीक्षण केले, तर आपल्या मनाची ऐच्छिक (voluntary) क्रियेची अवस्था मनाच्या निष्क्रियतेच्या अवस्थेपासून तो वेगळी काढू शकेल. या क्रियेमुळे होणारी निर्मिती म्हणजे संमिश्र कल्पना व क्रियेच्या अभावामुळे प्राप्त होणारी गोष्ट म्हणजे केवल कल्पना. अशा रितीने माणसाचे मन अप्रत्यक्षपणे केवल (म्हणजे खऱ्या) कल्पनांना संमिश्र (म्हणजे भासरूप) कल्पनांपासून वेगळे करू शकेल. लॉकच्या विवेचनाच्या ओघात या अप्रत्यक्ष निरीक्षण-पद्धतीचा उदय झाला असला तरी, स्वतः त्याने तिचा उपयोग केला नाही.

पण बार्क्लीने काही प्रमाणात तिचा उपयोग केला. मालेब्रांचने (Malebranche) वापरलेल्या दोन संज्ञांचा त्याने आपल्या विवेचनात वापर केला. त्या संज्ञा 'आयडिया ऑफ सेन्स' व 'आयडिया ऑफ इमॅजिनेशन' या होत. वरील दोन संकल्पनांमधील भेद स्पष्ट करून सांगताना मालेब्रांचने शारीरक्रियाविज्ञानाची (Physiology) मदत घेतली. बार्क्लीने तसे न करता दोन प्रकारच्या कल्पनांमधील भेदाचा प्रश्न कल्पनेच्याच पातळीवर सोडविण्याचा प्रयत्न केला. त्याच्या मते या प्रकारांमध्ये संख्यात्मक भेद असतो. त्यातील पहिल्या प्रकारच्या कल्पना (– ज्यांना बार्क्ली 'आयडिया ऑफ सेन्स' म्हणतो –) त्या दुसऱ्या प्रकारच्या कल्पनांपेक्षा (– ज्यांना तो 'आयडिया ऑफ इमॅजिनेशन' म्हणतो –) जास्त प्रखर, तीव्र, स्पष्ट (strong, lively, distinct) असतात. या प्रतिपादनाचे दोन तऱ्हांनी स्पष्टीकरण करता येईल. (१) हा भेद खुद्द कल्पनांमध्ये असतो. (२) हा भेद वरील दोन प्रकारच्या कल्पनांच्या आपल्याला येणाऱ्या अनुभवांमध्ये असतो. खरा (– म्हणजे पहिल्या प्रकारचा –) आवाज ऐकू आल्याशिवाय राहत नाही. उलट काल्पनिक (– म्हणजे दुसऱ्या प्रकारचा –) आवाज आपणच स्वेच्छेने निर्माण करीत असतो. त्यामुळे तो निर्माण करायचा, किंवा करायचा नाही, किंवा त्याच्या ऐवजी दुसरा एखादा आवाज निर्माण करायचा हे सर्वस्वी आपल्यावर अवलंबून असते. बार्क्लीचे हे विवेचन पटण्यासारखे नाही. कारण, ते मान्य केल्यास, काही मनोरूग्णांना जे भास होतात ते भास नसून वास्तवाचे अनुभव ठरतील. अगदी निरोगी असलेल्या माणसावर भीषण अपघातासारखा प्रसंग आला, तर त्यालाही त्यानंतर त्या प्रसंगाची प्रत्यक्षवत् स्मृती कितीतरी दिवस त्रास देत राहते.

वरील सिद्धांतावरोबर आणखीही एक सिद्धांत बार्क्लीने मांडला. कॉलिंगवुड त्याला 'संबंध सिद्धांत' (Relation Theory) म्हणतो. वर निर्देशिलेल्या दोन प्रकारांपैकी पहिल्या प्रकारातील कल्पना दुसऱ्या प्रकारच्या कल्पनांप्रमाणे वाटेल तेव्हा आणि वाटेल तशा निर्माण होत नाहीत. त्या शिस्तबद्ध रितीने मनासमोर उद्भवतात आणि मावळतात. येथे आपल्याला निसर्ग-नियमांची आठवण होणे स्वाभाविक आहे. निसर्ग-नियम हे जगातील पदार्थांमधील संबंधांचे स्वरूप स्पष्ट करतात असे मानले जाते. या समजुतीमुळे स्पष्टीकरणामध्ये सुलभता येते हे जरी खरे असले तरी, तिला व्यावहारिक सोयीपेक्षा जास्त महत्त्व देण्यात अर्थ नाही, असे बार्क्ली म्हणतो. त्याच्या मते हे नियम जगातील

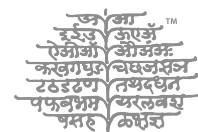
पदार्थांमधील परस्पर संबंधाबद्दल नसून आपल्या संवेदनांमधील (कल्पनांमधील) परस्पर संबंधाविषयी असतात (पृ. १७९-८१).

कॉलिंगवुडने बार्क्लीचा हा दुसरा सिद्धांतही नाकारला आहे. त्याचे म्हणणे असे की, आपल्याला जेव्हा एखादा भास होतो, तेव्हा आपल्या कल्पना पूर्णपणे स्वैर सुटलेल्या असतात असे नाही. त्यांच्यातल्या काहींमध्ये निसर्ग-नियमांत अपेक्षित असलेली शिस्त निश्चित दिसते. भासात दिसलेला कुत्रा जरी सर्व बाबतीत नव्हे तरी काही बाबतीत खऱ्या कुत्र्यासारखा वागतो. खऱ्या कुत्र्याच्या संदर्भात अपेक्षित असलेले सर्व नियम आपल्याला भासात दिसलेल्या कुत्र्याने पाळले असते, तर त्याला आपण, आणि इतर कोणीही, खरा कुत्राच मानले असते. भासातील कुत्र्याची गोष्ट अर्थात वेगळी आहे; पण तो आपल्याला दिसणे ही गोष्टसुद्धा नियमाला सोडून असते असे नाही. 'खरा कुत्रा' असे म्हटल्यावर ज्या विवक्षित नियमबद्ध कल्पनाशृंखलेची आपण अपेक्षा करतो, तिच्यापेक्षा अगदी वेगळ्या नियमबद्ध कल्पनाशृंखलेत आपल्या भासातील कुत्रा व्यवस्थित बसत असल्याचे दाखविता येते. उदाहरणार्थ, लहानपणापासून आपल्याला अंधाराची फार भीती वाटत असणे, आपण भासात पाहिलेला कुत्रा फक्त अंधारातच दिसणे, आपल्या भावाला लहानपणी कुत्रा चावलेला असणे... या शृंखलेत आपल्या भासातील कुत्रा व्यवस्थित बसतो. तो आपल्याला दिसला याचे वैज्ञानिक स्पष्टीकरणही आपण देऊ शकतो. ज्या नियमांच्या साहाय्याने हे स्पष्टीकरण दिले जाते ते नियम मात्र वास्तव जगातील खऱ्या कुत्र्यांबद्दलचे नसून, मानवी मन, त्याला होणारे भास यांच्या विषयीचे असतात.

यानंतर अनुभववाद्यांपैकी फार महत्त्वाचा तत्त्वज्ञ ह्यूम याच्या सिद्धांताचा कॉलिंगवुडने विचार केला आहे. बार्क्लीप्रमाणे ह्यूमनेही अंतर्निरीक्षणाला महत्त्व दिले आहे. त्याने संवेदनांचे (perceptions) दोन वर्ग कल्पिले आहेत. एकातील सभासदांना त्याने 'इम्प्रेशन' व दुसऱ्यातील सभासदांना 'आयडिया' अशी नावे दिली आहेत. बार्क्लीप्रमाणे त्यानेही या दोघांमधील फरक संख्यात्मक असल्याचे म्हटले आहे. कॉलिंगवुडच्या मते इम्प्रेशन अनुभवताना जी पराधीनता जाणवते, व आयडिया अनुभवताना मनाची जी स्वाधीनता जाणवते त्यांच्यातला भेद ह्यूमला अभिप्रेत होता (पृ. १८४). ह्यूमने वरील वर्गीकरण केले खरे, पण त्याने या वर्गांच्या मर्यादा पक्क्या बंदिस्त केल्या नाहीत. अपवादात्मक गोष्टींना प्रवेश करता येईल अशा काही फटीही त्याने ठेवल्या. उदाहरणार्थ, त्याच्या निकषानुसार झोप, ज्वर, वेडाचा झटका या अवस्थांमध्ये जे काही अनुभवायला येते ते सर्व पहिल्या वर्गात बसवायला हवे. कारण, या अवस्थांमध्ये आपल्याला आपली हतबलता जाणवते. परंतु ह्यूम तसे करीत नाही. या अवस्था अपवादात्मक आहेत असे सांगून त्याने आपल्या तत्त्वाला मुरड घातली. ह्यूमने येथे जे केले ते पटण्यासारखे नाही. ऐन मोक्याच्या जागी त्याने अपवादाची पळवाट ठेवली नसती, तर गोष्ट वेगळी झाली असती.

यानंतर कॉलिंगवुड कान्टच्या या संदर्भातील प्रतिपादनाकडे वळला आहे. कान्ट जेव्हा ह्यूमचा सिद्धांत नाकारतो, तेव्हा तो बार्क्लीने मांडलेल्या सिद्धांतांपैकी दुसऱ्या, म्हणजे संबंध-सिद्धांताकडे वळतो आहे, असे प्रथमदर्शनी वाटते. त्यात बार्क्लीने असे मांडले होते की, 'आयडिया ऑफ सेन्स' या 'आयडिया ऑफ इमॅजिनेशन' पेक्षा वेगळ्या असतात. कारण, त्यांच्यामधील परस्परसंबंधात नियमबद्धता असते; पण दुसऱ्या वर्गात अशी नियमबद्धता नसते. या नियमबद्धतेला बार्क्लीने निसर्ग-नियमांचे स्थान दिलेले आहे. त्याच्या मते हे निसर्ग-नियम अनुभवांवर अधिष्ठित असतात (पृ. १७९-१८०). यावर कान्टचे म्हणणे असे की, हे झाले प्रथम श्रेणीचे नियम. ते स्वतः द्वितीय श्रेणीच्या नियमांच्या पायावर उभे असतात. पहिल्या नियमांत दुसरे नियम अंतर्भूत असतात. हे पायाभूत नियम (ऐंद्रिय) अनुभवांवर अधिष्ठित नसून संकल्पना-शक्ती (understanding) या मनःशक्तीपासून प्राप्त झालेले असतात. प्रथम श्रेणीच्या नियमांच्या पातळीवरून विचार केला, तर एखादा संवेदना-विषय (sensum) स्वैर वाटतो. कारण, आपण त्याला अजून कोणत्याही निसर्ग-नियमाच्या शृंखलेत स्थान देऊ शकलेले नसतो, पण द्वितीय श्रेणीच्या नियमांच्या पातळीवरून पाहिल्यास त्याच संवेदना-विषयांची स्वैरता केवळ तात्पुरती आहे, ती कायमची स्वैरता असूच शकणार नाही, असे लक्षात येते. प्रत्येक घटनेला कारण असलेच पाहिजे, असे द्वितीय श्रेणीचा नियम सांगतो. समजा, आपल्याला आज एखादी घटना स्वैर वाटते आहे; याचा अर्थ इतकाच की, ती कोणत्या कारणाचे कार्य आहे हे आपण आज दाखवू शकत नाही; पण याचा अर्थ असा नव्हे की, ती कारणाशिवाय निर्माण झालेली आहे. केव्हा ना केव्हा तरी ते कारण आपल्याला सापडणारच. जिला कारण नाही अशी घटना असूच शकत नाही. या चर्चेवरून निघणारा निष्कर्ष असा की, अंतिमतः स्वैर असा संवेदना-विषय असूच शकत नाही.

कान्टने असे दाखविले की, ज्या संवेदनांवर संकल्पनाशक्तीने संस्कार केले आहेत, फक्त त्यांनाच खऱ्या (real) म्हणणे योग्य आहे, आणि ज्यांच्यावर हे संस्कार झालेले नाहीत त्यांना काल्पनिक (imaginary) मानायला हवे. ('... a real sensum can only mean one which has undergone interpre-





अनुक्रमणिका

tation by the understanding, which alone has the power to confer the title real; an imaginary sensum will then mean one which has not yet undergone that process.' p. 187). संवेदना-विषयावर संकल्पना-शक्तीचे संस्कार होणे म्हणजे संकल्पनाशक्तीकडून मिळालेल्या अनुभव-पूर्व संकल्पनांच्या नियमाच्या साहाय्याने संवेदनांचे संश्लेषण होणे. हे नियम सर्व मानवांमध्ये समान असतात. तसेच, ते सृष्टीच्या जडणघडणीचेही नियम असतात. ज्या संवेदनांचे वरील नियमांच्या साहाय्याने संश्लेषण झालेले नाही, त्यांचा एक वेगळा वर्ग करून त्याला कॉलिंगवुडने 'काल्पनिक' (imaginary) असे नाव दिले आहे.

खऱ्या व काल्पनिक संवेदनांमधील भेदाची मुळे सामान्य माणसाच्या नेहमीच्या भाषेत व विचारात खोलवर रूजलेली आहेत. जनमानसात जी गोष्ट अशी खोलवर रुजलेली असते तिच्या अस्तित्वाची नोंद घेणे व तिची चिकित्सा करणे, हे तत्त्वज्ञानाचे कर्तव्य आहे, असे कॉलिंगवुड येथे आपल्याला पुन्हा सांगत आहे (पृ. १८८). हे त्याने या आधीही वेळोवेळी सांगितले असल्याचे वाचकास आठवत असेल. सामान्य माणसांचा अनुभव, त्यांना जीवनात मिळालेल्या मर्मदृष्टी आणि तत्त्वज्ञान यांच्यातील संबंधाविषयी कॉलिंगवुडने जे वारंवार सांगितले आहे ते महत्त्वाचे आहे. मराठी वाचकांनी या भूमिकेचे महत्त्व जाणणे विशेष अगत्याचे आहे. या भूमिकेवर नीट विचार केल्यास त्यांना सौंदर्यशास्त्र व कला-समीक्षा यांच्यातील वैध संबंधाचीही स्पष्ट कल्पना येईल.

यानंतर कॉलिंगवुडने भासात्मक संवेदनांची (illusory sensa) चर्चा केली आहे. त्याच्या मते भासात्मक संवेदना म्हणजे अशी संवेदना की, जिच्याविषयी आपल्याकडून काहीतरी चूक झालेली आहे. निळा रंग बघत असताना तो अचानक तांबडा दिसायला लागणे अशा स्वरूपाची ती चूक नसते, हे उघड आहे. खरे म्हणजे निळ्याच्या जागी तांबडा रंग दिसणे संभवनीयच नाही. एखाद्या संवेदनेचे इतर संवेदनांशी संबंध जोडताना चूक होणे हे मात्र निश्चित संभवनीय आहे. एखादे मूल जेव्हा आरशात बघते, तेव्हा त्याला त्यात रंगांच्या पट्ट्यांची एक संरचना दिसते. ती संरचना व माणसाचा चेहरा बघताना दिसणारी संरचना या एकाच प्रकारच्या आहेत हे त्याच्या लक्षात येते. येथपर्यंत त्या मुलाच्या बघण्यात कसलीही चूक झालेली नसते. पण, समजा, मुलाला असे वाटले की, दोन फुटापर्यंत हात लांबवला, तर आरशामागे असलेल्या एका मानवी चेहऱ्याला स्पर्श करता येईल. त्याचा हा कयास अर्थात चूक आहे. आरशात प्रतिबिंबे पाहण्याचा त्या मुलाला पुरेसा अनुभव आला म्हणजे तो अशी चूक त्यानंतर करणार नाही. अनुभवाच्या साहाय्याने अशा प्रकारचे सृष्टिनियमांचे ज्ञान आपण मिळवतो. बार्क्लीने याच प्रकारच्या ज्ञानाचा निर्देश केला असल्याचे वाचकांच्या ध्यानात असेल. भासात्मक संवेदना म्हणजे ज्या संवेदनेचे इतर संवेदनांशी असलेले संबंध शोधताना चूक झालेली असते, अशी संवेदना होय. ('An illusory sensum, then, is simply a sensum as to which we make mistakes about the relation in which it stands to other sensa. The conception of illustion disappears, resolved into the conception of error.' p. 190). आपण जगात डोळसपणे वावरलेले असलो, तर आपल्याला वस्तू कशा *दिसतात* व त्या खरोखर कशा *आहेत* यातील संबंधाची नीट माहिती प्राप्त झालेली असते. उंच टेकडीच्या माथ्यावरून बघितले, तर तिच्या पायाजवळची घरे छोटी दिसतात. ती कितीही छोटी दिसली तरी, ती प्रत्यक्षात छोटी नसून मोठी आहेत, हे आपल्याला माहीत असते.

आपण नेहमीच्या बोलण्यात जेव्हा 'कल्पना करणे' असा शब्दप्रयोग करतो तेव्हा आपण नेहमीच वास्तवात नसलेल्या गोष्टींचा निर्देश करीत असतो असे नाही. समजा, आपण काड्याची पेटी उघडली व तिच्यातल्या काड्या बघून ती बंद केली. पेटी बंद असेतो तिच्यातील काड्या दिसत नाहीत हे खरे; पण त्या जरी दिसल्या नाहीत तरी, त्या तेथे असल्याच पाहिजेत असे आपण म्हणतो. हे आपण कशाच्या भरवशावर म्हणतो? भरलेल्या काड्याच्या पेट्यांमध्ये काय असते, हे आपल्याला माहीत असते. त्यावरून आपल्या हातातल्या भरलेल्या बंद पेटीत काय असेल, याची आपण कल्पना करू शकतो. आणखी एक उदाहरण घेऊ. आपण आपल्याभोवती नजर टाकतो व म्हणतो की, सर्व बाजूला घरे, झाडे इत्यादी प्राकृतिक पदार्थ आहेत. त्या सर्वांना लांबी, रुंदी, जाडी आहे हे आपल्याला माहीत असते. जर आपण फक्त आपल्याला काय *दिसते* यावर विसंबून राहिलो, तर आपण लांबी, रुंदी, उंची वगैरे गुणविशेष असलेल्या प्राकृतिक पदार्थांबद्दल बोलूच शकणार नाही. कोणत्याही प्राकृतिक पदार्थाच्या सर्व बाजू व सर्व गुणविशेष यांचा कोणत्याही एका वेळी आपल्याला अनुभव येत नसतो. यापैकी काही आपल्याला प्रत्यक्ष दिसतात, व इतरांबद्दल आपण कल्पना करू शकतो. आपण जसे बघू शकतो तसे आपण कल्पनाही करू शकतो; आणि त्यामुळेच आपल्याला *जगाचे* ज्ञान होऊ शकते.

याआधी आपण लॉक, बार्क्ली, ह्यूम यांच्या सिद्धांतांचा परिचय करून घेतला. काही कल्पनांच्या अनुभवात आपल्याला

आपली परस्वाधीनता जाणवते, तर इतर काहींच्या अनुभवात आपण कमी-अधिक प्रमाणात स्वतंत्र असल्याचे जाणवते. या गोष्टीचा निर्देश प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे वरील तिघांच्याही विवेचनात केलेला सापडतो. संवेदना (sensation) निष्क्रिय असते, तर कल्पना (imagination) क्रियाशील असते, असा निष्कर्ष त्यांनी काढलेला दिसतो. या निष्कर्षाची छाननी करू लागल्यावर असे लक्षात येते की, खरे म्हणजे वरील भेद हा क्रियाशीलतेचे अस्तित्व व क्रियाशीलतेचा अभाव असा मांडणे बरोबर नाही. संवेदनेमध्ये क्रियाशीलता अजिबात नसते असे नाही. गरम केलेल्या लाखेवर सील दावले की, ते लाखेवर उमटते आणि लाखेत ते जतन केले जाते. लाखेत प्रतिसादाची क्षमता आहे. तिच्यावर सील दावल्यास ती प्रतिसाद देऊ शकते, स्वतःमधील क्रियाशीलता दाखवू शकते हे यावरून दिसते. संवेदना हा तर सचेतन प्राण्याचा प्रतिसाद असतो; त्यात क्रियाशीलता असणारच. संवेदनेतील क्रियाशीलतेपेक्षा कल्पनेत जास्त क्रियाशीलता, स्वतंत्रता, स्वाधीनता असते; पण कल्पनेची क्रियाशीलता, स्वाधीनता अमर्यादित आहे असे नाही. उदाहरण म्हणून असे दाखविता येईल की, कल्पनेपेक्षा जाणीवपूर्वक व हेतुतः केलेली कृती (consciously carrying out of an intention) ही जास्त स्वतंत्र असते. आपल्या चर्चेच्या संदर्भात जास्त जवळ ठरेल असे उदाहरण म्हणून विचाराचा (thought) उल्लेख करता येईल. कल्पना फीलिंगपेक्षा जास्त स्वतंत्र व विचारापेक्षा कमी स्वतंत्र असते. [येथे आपण काही ठिकाणी 'संवेदना' व इतर ठिकाणी 'फीलिंग' हे शब्द वापरले आहेत. याचे कारण, येथल्या मुळातील मजकुरात कॉलिंगवुडनेच 'सेन्सेशन' व 'फीलिंग' हे दोन शब्द समानार्थवाचक म्हणून वापरले आहेत. उदाहरणार्थ, पाहा: 'In some sense or other, imagination is more free than sensation. Even sensation is not entirely unfree; it is a spontaneous activity of the living and sentient organism; but the freedom of imagination goes a step further... Regarded as an activity or manifestation of freedom, then, imagination seems to occupy a place intermediate between the less free activity of mere feeling and the more free activity of what is generally called thought.' (p. 197-98).] आपण याआधी पाहिल्याप्रमाणे फीलिंग म्हणजे फक्त सेन्सेशन नव्हे. फीलिंगमध्ये असलेल्या दोन घटकांपैकी सेन्सेशन हा फक्त एक घटक असून भावना किंवा भाव-भार हा त्यातील दुसरा घटक आहे (*प्रिन्सिपल्स*, पृ. १६०-६२). 'विचार' व 'फीलिंग' यामधील भेद दाखविल्यानंतर कॉलिंगवुडने सेन्सेशनवर आपले लक्ष केंद्रित केले व काही काळापुरते फीलिंगच्या भावना या दुसऱ्या भागाला सोयीसाठी हेतुतः बाजूला ठेवले. फीलिंगमधून (काही काळापुरता) भाव-भार बाजूला काढला, तर (त्या काळापुरते) फीलिंगचे समीकरण सेन्सेशनशी करता येईल, असे कॉलिंगवुडला वाटले असणे शक्य आहे. कॉलिंगवुडने आपल्या प्रतिपादनाची आखणी कशी केली आहे हे लक्षात आले की, वाचकाचा गैरसमज होण्याची भीती राहत नाही.

कॉलिंगवुडने कल्पनेला फीलिंग (सेन्सेशन) व विचार यांच्या मधले स्थान दिले आहे, हे आपण वर पाहिले. या भूमिकेचे स्पष्टीकरण, व समर्थनही, देण्यासाठी त्याने सेन्सेशन या संकल्पनेवर प्रथम लक्ष केंद्रित केले आहे. याचे कारण असे की, काही आधुनिक तत्त्वज्ञांनी सेन्सेशन या संकल्पनेचा आपल्या सिद्धांताच्या समर्थनासाठी भरपूर उपयोग केलेला आहे. साहजिकच सेन्सेशनला विशेष महत्त्व प्राप्त झाले आहे. सेन्सेशनची नीट चिकित्सा केल्यास या तत्त्वज्ञांनी आपल्या सिद्धांताची उभारणी पक्क्या पायावर केली आहे की नाही, याचा उलगडा होईल.

कॉलिंगवुडने प्रस्तुत संकल्पनेची याआधी जी चिकित्सा केली आहे तिच्यावरून असे दिसते की, संवेदना ही एक सतत चालू राहणारी घडामोड ('a flux of activity') आहे. उदाहरण म्हणून 'ऐकू येणे' या घडामोडीकडे लक्ष दिले, तर असे आढळते की, आपल्याला दर क्षणाला नादाचा नवा एकक ऐकू येतो, आणि तो ऐकू आल्यावरोबर लगेच नाहीसा होतो. ऐकण्याची प्रत्येक क्रिया व तिचा विषय यांची आयुष्ये समकक्ष असतात. एकाबरोबर दुसरेही संपते. यावर जी.ई. मूरसारख्या काही तत्त्वज्ञांनी असा आक्षेप घेतला आहे की, आपण रंग पाहायला लागेपर्यंत पाहण्याची क्रिया अस्तित्वात येणे शक्य नाही, व आपण रंग पाहणे थांबविल्यानंतर आपली रंग पाहण्याची क्रिया चालू राहणे शक्य नाही. मूरसारख्यांच्या मते हे सर्व मान्य केल्यावरही एक प्रश्न राहतोच; तो हा की, आपण प्रस्तुत रंग पाहणे थांबल्यावरोबर तो रंग नष्ट होतो, असे का मानायचे?

संवेदनक्रियेचा स्पर्श न झालेल्या संवेदना-विषयाच्या संदर्भात कॉलिंगवुडने एक मूलभूत शंका उपस्थित केली आहे. वर वर्णिलेला संवेदना-विषय नुसता अस्तित्वात असू शकतो इतकेच नाही, तर या अस्पृष्ट स्थितीत त्याचे व्यवस्थित निरीक्षण होऊ शकते, त्याचे गुणविशेष कळतात, त्यांची व इतर संवेदना-विषयांच्या गुणविशेषांची तुलना करता येते, असे वरील तत्त्वज्ञ मानतात. कॉलिंगवुडच्या मते असा विषय अस्तित्त्वात असतो की नाही, यापेक्षा आपल्या दृष्टीने जास्त महत्त्वाचा प्रश्न असा आहे की,

निरीक्षणासाठी तो आपल्या मनासमोर कसा येऊ शकतो? आपल्या बघण्याचा विषय म्हणूनच तो आपल्या मनासमोर येतो की इतर कोणत्या तरी मार्गाने? दुसरा कोणताही मार्ग उपलब्ध असल्याचे दिसत नाही. अशा परिस्थितीत अनुभवाला न आलेल्या तथाकथित अनुभव विषयाबद्दल बोलायचे कशासाठी? त्याविषयी बोलता येईलच कसे? (पृ. १९८-९९). कॉलिंगवुडच्या विवेचनातील पुढील भाग मुळातूनच पाहणे योग्य ठरेल: 'The fairy-tale about the existence of unsensed sensa, no doubt, is believed by the people who indulge in it to be a piece of philosophical thinking. Their reason for this belief is that unless it were true they think propositions like the following would be nonsense: "If *these* conditions had been fulfilled, I should have been perceiving a sense-datum intrinsically related to *this* sense-datum in this way." (G.E. Moore, *'Defence of Common Sense'*). But even if the belief in question were true, propositions of this kind would still be nonsense unless it were true not merely that a sensum exists apart from our sensation of it, but that in this state of apartness it is open to our inspection; we have it before our mind in such a way that we can appreciate its qualities, compare them with those of other sensa, and so forth. The question is not one of metaphysics, whether colours exist or not when we do not see them, it is a question of epistemology, whether we can have them before our mind in the above sense otherwise than by seeing them, and if so, how. If we cannot, propositions of the kind in question are all nonsensical; if we can, the description of colours as "sense-data" (or "sensa") is either false, or is saved from being false only by an ambiguity in the word "sensation" and its cognates.' (p. 199).

असे असूनही न अनुभवलेल्या संवेदना-विषयाबद्दल हे तत्त्वज्ञ बोलतात, याचा अर्थ असा की, ते काही बाबतीत या विषयासारख्या असणाऱ्या दुसऱ्या कोणत्यातरी गोष्टींबद्दल बोलत असतात. या गोष्टींच्या स्वरूपाकडे आता कॉलिंगवुड वळणार आहे. ह्यूमने या संदर्भात केलेल्या, पण अर्धवट सोडलेल्या, कामाची तो मदत घेणार आहे. ह्यूमने इम्प्रेशन व आयडिया यांच्यामध्ये भेद केला होता. आयडियाचा जन्म जरी इम्प्रेशनमध्ये होत असला तरी, आयडिया व इम्प्रेशन यांची जात एक नाही. ह्यूमने या संदर्भात मांडलेला दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा हा की, ज्ञानप्रक्रियेत फक्त आयडियांचा उपयोग केला जातो, इम्प्रेशन्सचा नाही (पृ. २०१). या दोन गोष्टींमध्ये जातीचा फरक असूनही अनेक तत्त्वज्ञांनी त्यांना समान दर्जा दिल्याचे दिसते. हे शक्य होण्यासाठी असे मानावे लागेल की, संवेदनेला (सेन्सेशन/इम्प्रेशन) संलग्न असा अनुभवाचा एक वेगळा प्रकार आहे. त्यात व संवेदनेत काही बाबतीत साम्य व काही बाबतीत फरक आहे. मुख्य फरक असा की, संवेदनेचा अनुभव-विषय क्षणजीवी असतो, तर या वेगळ्या अनुभव-प्रकाराचा विषय हा मनात टिकवून धरता येतो. त्याचे विस्मरण झाले तरी, तो आठवता येतो, त्याची अपेक्षा करता येते (anticipate). त्याचा इतर तत्सम अनुभव-विषयांशी संबंध जोडता येतो. ('There must... be a form of experience other than sensation, but closely related to it; so closely as to be easily mistaken for it, but different in that the colours, sounds, and so on which in this experience we "perceive" are retained in some way or other before the mind, anticipated, recalled, although these same colours and sounds, in their capacity as sensa, have ceased to be seen and heard.' p. 202). जेव्हा अनुभववादी तत्त्वज्ञ (empiricist) अनुभवाचा (experience) हवाला देतात, तेव्हा खरे म्हणजे त्यांच्या मनात संवेदना नसून कल्पना (imagination) असते. ('And it is imagination, not sensation, to which appeal is made when empiricists appeal to "experience".' p. 203).

कॉलिंगवुडने याआधी असे सांगितले आहे की, संवेदना-विषयांमधील संबंध (relations between sensa) शोधण्याचे काम विचार (thought) करीत असतो. उदाहरणार्थ, विशिष्ट रंगाचा एक पट्टा व त्याचे इतर पट्टे यांच्यात गुणात्मक साम्य आहे हे विचार ठरवतो, व आपण या साम्याच्या आधारे त्याला तांबडा म्हणतो. कॉलिंगवुडचे प्रतिपादन असे की, कोणत्याही रंगाच्या पट्ट्याचे तांबडा म्हणून वर्गीकरण करण्याआधी त्याचे स्वतःचे रूपवैशिष्ट्य जाणणे आवश्यक असते. त्यासाठी एक क्रिया अटळ ठरते. कॉलिंगवुडने या क्रियेला 'लक्ष देणे' (at-

tending) हे नाव दिले आहे. ('This act of appreciating something, just as it stands, before I can begin to classify it, is what we call attending to it.' p. 203). संवेदना (sensation) व लक्ष देणे या दोन गोष्टी वेगळ्या आहेत. जर आपण 'दिसणे' व 'बघणे', 'कानावर पडणे' व 'ऐकणे' यांच्यातील भेदांचा विचार केला, तर हे सहज कळू शकेल. दिसणे व कानावर पडणे ही संवेदनेची, आणि बघणे व ऐकणे ही लक्ष देण्याची उदाहरणे आहेत. लक्ष दिल्याने गोष्टी फक्त एकमेकांपासून अलग करता येतात. अलग करणे (to divide) व निष्कर्षण करणे (to abstract) या वेगळ्या क्रिया आहेत. कॉलिंगवुडचे म्हणणे असे की, आपल्याला जे *दिसते* ते नुसते विविध रंगांचे दृक्‌क्षेत्र (visual field) असते. त्याला निश्चित मर्यादा नसतात. जर आपण या दृक्‌क्षेत्रातील एखाद्या भागाकडे नीट *बघितले*, तर आपल्याला रंगाचा विशिष्ट पट्टा दिसतो, एरव्ही नाही. बघण्याच्या क्रियेतच या पट्ट्याला दृक्‌क्षेत्रातील इतर गोष्टींपासून वेगळे करणे, हे अंतर्भूत असते.

आपल्या एकूण अनुभव-क्षेत्रातील ज्याकडे आपण लक्ष देतो, त्याला कॉलिंगवुड सबोध (conscious) व इतर भागाला अबोध (unconscious) म्हणतो. अबोध भाग म्हणजे ज्याकडे अजिबात लक्ष दिलेले नाही असा भाग नसून ज्याकडे काही प्रमाणात दुर्लक्ष झाले/केले आहे असा भाग असल्याचे कॉलिंगवुडने लगेचच स्पष्ट केले आहे. (ज्याला कॉलिंगवुड अबोध म्हणतो त्याला सामान्यपणे बोधपूर्व (preconscious) म्हटले जाते. हे जाता जाता नोंदवायला हवे.)

ज्याला कॉलिंगवुडने याआधी 'सायकिकल' पातळीवरचा अनुभव म्हटले होते त्यात सबोध व अबोध असे विभाजन करता येत नाही, असे त्याने येथे सांगितले आहे. त्या ठिकाणी मन केवळ सचेतनाची जाणीव या प्राथमिक स्वरूपात उपस्थित असते. ('The mind here exists only in the shape of sentience.' p. 205).

केवळ सचेतनाच्या जाणिवेला फक्त एक विषय असतो. उदाहरणार्थ, कानावर पडणे याला विषय आहे नाद; पण जेव्हा आपण जाणीवपूर्वक ऐकतो, तेव्हा या क्रियेला दोन विषय असतात. जो नाद ऐकण्याचा आपण जाणीवपूर्वक प्रयत्न करतो तो नाद हा झाला एक विषय; आणि आपली ऐकण्याची क्रिया हा आहे दुसरा विषय. पुस्तकातील या आधीच्या विवेचनात कॉलिंगवुडने आविष्काराची चर्चा केली आहे. तिच्यात त्याने असे म्हटले आहे की, आविष्कारपूर्व भावना ही माणसाला गुदमरून टाकते, पण तिचा आविष्कार झाला की माणूस या हतबलतेच्या अवस्थेतून बाहेर येतो. जे भावनेचे स्वरूप त्याला आविष्कारपूर्व काळात कळत नव्हते ते आविष्कारोत्तर काळात त्याला कळते (पृ. १०९-११). कॉलिंगवुडने आविष्कार व भावना यांच्या संबंधाबद्दल बोलताना जे म्हटले होते, जणू त्याचाच पुनरुच्चार लक्ष देण्याच्या आधीची संवेदना व लक्ष दिल्यानंतर बदललेल्या स्वरूपातील संवेदना (म्हणजे कल्पना) यांच्याबद्दल बोलताना येथे तो करतो आहे. येथे (उदा. पृ. २०७ वर) तो जरी फीलिंगबद्दल बोलतो आहे तरी, त्याच्या मनात भाव-भार काढून टाकलेली फीलिंग (म्हणजे संवेदना) आहे, हे आपण वर पाहिले आहे.

लक्ष देण्याच्या क्रियेने जाणीव (consciousness) फीलिंगवर (म्हणजे येथे संवेदनेवर) वर्चस्व प्रस्थापित करते. संपूर्णपणे स्वायत्त असलेली जाणीव ही कोणत्याही विशिष्ट संवेदनेकडे लक्ष द्यायचे की नाही हे ठरविते. कोणती फीलिंग (संवेदना) आपल्या अनुभवाचा विषय व्हावी, हे माणूस ठरवू शकत नाही. परंतु अनुभवाला येणाऱ्या फीलिंगकडे (संवेदनेकडे) लक्ष द्यायचे की नाही हे मात्र तो ठरवू शकतो. कशाकडेही लक्ष द्यायचे नाही असा निर्णय तो घेऊ शकत नाही. जोपर्यंत त्याला जाणीव आहे तोपर्यंत त्याला कशा ना कशाकडे तरी लक्ष द्यावेच लागते. लक्ष देण्याचे ठरविणे म्हणजेच जाणीव असणे. ('Consciousness is absolutely autonomous: its decision alone determines whether a given sensum or emotion shall be attended to or not. A conscious being is not thereby free to decide what feelings he shall have; but he is free to decide what feeling he shall place in the focus of his consciousness./ Yet he is not free to choose whether he shall exercise this power of decision or not. In so far as he is conscious, he is obliged to decide; for that decision is consciousness itself.' p. 207). या पातळीवरच्या जाणिवेला एक गोष्ट करता येत नाही. अनेक फीलिंगची (संवेदनांची) पहाणी करून *नंतर* त्यापैकी कोणत्या संवेदनेवर लक्ष केंद्रित करायचे हे तिला ठरविता येत नाही. कारण, अशी निवड करण्यासाठीच मुळी या सर्व संवेदनांकडे लक्ष द्यावे लागणार. कॉलिंगवुडने बरोबर असेच प्रतिपादन आविष्कार व भावनांची निवड यांच्याबद्दल लिहिताना केल्याचे वाचकांना आठवत असेल (पृ. ११५).

जेव्हा जाणीव आपले अगदी प्राथमिक पातळीवरचे स्वातंत्र्य प्रस्थापित करते, तेव्हा आपण फीलिंगवर (संवेदनेवर) अवलंबून नसून फीलिंग हीच आपल्यावर, आपल्या [illegible] देण्याच्या क्रियेवर

अवलंबून आहे, असे जणू ती दाखवीत असते. याच क्रियेमध्ये माणसाच्या स्वत्वाची, आपण आपल्या फीलिंगपेक्षा वेगळे आहोत ही जाणीवही अंतर्भूत असते. फीलिंग (संवेदना) जेव्हा माणसाच्या जाणिवेचा (लक्ष देण्याच्या क्रियेचा) विषय बनते, तेव्हा ती माणसाळते; माणसावाहेरची एक अनियंत्रित शक्ती या रूपात ती आता असत नाही. कारण, मानवी जीवनपटावर तिला एक निश्चित स्थान मिळालेले असते. फीलिंगवर लक्ष केंद्रित केले की, संवेदनेचे स्वरूप बदलते. ती आता कल्पना (आयडिया) बनते. फीलिंग (येथे, पृ. २११ वर, फीलिंग = संवेदना + तिचा भाव-भार) क्षणजीवी असते. प्रत्येक फीलिंग स्वतःमागे आपली खूण (trace) ठेवत असते. फीलिंग जरी क्षणजीवी असली तरी, ही खूण त्यानंतर बराच काळ मनात टिकून राहते. या खुणेवर जर लक्ष केंद्रित केले, तर मूळ फीलिंगचे कल्पना (आयडिया) या स्वरूपात पुनरुज्जीवन करता येते (पृ. २११).

वेनेदेत्तो क्रोचेप्रमाणे कॉलिंगवुडही संकल्पना, काल व अवकाश यांच्या उपस्थितीशिवाय विशिष्ट फीलिंगची (संवेदनेची) जाणीव माणसाला होऊ शकते असे मानतो हे आतापर्यंतच्या विवेचनावरून स्पष्ट होईल. त्याचे म्हणणे असे की, विचार संवेदनांमधील संबंध प्रस्थापित करतो. दोन संवेदनांमध्ये साम्य दिसणे हा एक प्रकारच्या संबंधाचा शोधच आहे. दोन तांबड्या रंगांच्या पट्ट्यांमध्ये सारखेपणा दिसणे आणि या दोन पट्ट्यांचे तांबड्या रंगांचे पट्टे म्हणून वर्गीकरण होणे, या खरे म्हणजे एकाच वैचारिक क्रियेच्या दोन बाजू आहेत. रंगाच्या एका पट्ट्याला दुसऱ्या रंगाच्या पट्ट्यापासून वेगळे करण्यासाठीसुद्धा वर्गीकरणाची आवश्यकता असते. एक पट्टा तांबडा असून दुसरा हिरवा आहे असे म्हटल्याने त्या दोन्ही पट्ट्यांची वेगवेगळी वैशिष्ट्ये लक्षात येतात. येथेही वर्गीकरणाचा उपयोग करावा लागतो. कोणत्याही गोष्टीच्या वैशिष्ट्याचे ज्ञान होणे हे जसे गुणात्मक वर्गीकरणावर आधारलेले असते, तसे ते काल व अवकाश यांच्या पटावर त्या गोष्टीला कोणते स्थान मिळालेले आहे, यावरही अवलंबून असते. परंतु कॉलिंगवुडला वरीलपैकी काहीही मान्य नाही. तो म्हणतोः 'Now, it has already been urged that the work of determining the relations between things must depend on something prior to it, namely having these things held before the mind in such a way that we can compare them with one another, and so become able to see how they resemble one another and so forth. We must know what each is in itself before we can decide how they are related. To know what a given thing is in itself is not, of course, the same as knowing what kind of a thing it is. To say of what we see, "This is a patch of red", is going far beyond knowing what it is in itself: it is considering it in relation to an established system of colours with established names. To say "red here now" is to go even farther, and consider it also as located in a system of spatial and temporal relations with other things. Our knowledge of what it is in itself, if we try to express that in words, will be stated in some such phrase as "*this* is what I see", or, since to call my act one of seeing is already to distinguish, "*this* is how I feel". This is the kind of thing we must be able to say before we begin interpreting, that is, discussing relations.' (p. 212-13).

या विषयाच्या संदर्भात क्रोचे काय म्हणतो हे पाहणे उद्‌बोधक ठरेल. तो सांगतोः 'इंटुइशन हा एक ज्ञानाचा प्रकार आहे. आविष्काररूप ज्ञान असे त्याचे वर्णन करता येईल. हा ज्ञानप्रकार संकल्पनांवर आणि एकूण बौद्धिक व्यवहारावर अवलंबून नसतो. इतर अनुभवाच्या अनुरोधाने मन इंटुइशनवर ज्या प्रक्रिया घडविते त्या इंटुइशनमध्ये अंतर्भूत झालेल्या नसून नंतर घडणाऱ्या प्रक्रिया असतात. इंटुइशनद्वारा दिसणारी गोष्ट खरोखर अस्तित्वात आहे की नाही, याबद्दल आपण उदासीन असतो. काल, अवकाश ही परिमाणेसुद्धा इंटुइशनच्या मूळ स्वरूपात नसतात ती नंतर निर्माण होतात. इंटुइशनला इतर बौद्धिक व्यवहारापासून वेगळे काढल्यानंतर क्रोचे इंटुइशन व संवेदना यांच्यातील भेद स्पष्ट करतो. संवेदना म्हणजे आकारहीन जड द्रव्य होय, आणि इंटुइशन म्हणजे आकार (फॉर्म) होय. इंटुइशन ही मानवी मनाची आकार देणारी चैतन्यपूर्ण, उत्स्फूर्त अशी प्रक्रिया आहे. संवेदना ही शारीरिक, पाशवी, जडतेच्या पातळीवरची घडामोड आहे. ती घडामोड मानसिक नाही. बाहेरच्या जड जगताने तो आपल्यावर केलेला हल्ला आहे. या संवेदनांच्या प्रवाहातून मानवी मन काहींना आकारित करते. आकारित करणे म्हणजे जे जड होते त्याला मानवी मनाच्या पातळीवर आणणे. या आकारित करण्याच्या प्रक्रियेलाच आविष्कार हे नाव आहे, तिचे दुसरे नाव इंटुइशन हे असल्याने

क्रोचे म्हणतो की, इंटुइशन म्हणजेच आविष्कार होय.' (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. १८).

पुस्तकाच्या पृ. २१३ वर कॉलिंगवुडने हे स्पष्ट केले आहे की, तो जेव्हा फीलिंगच्या बदलातील वेगवेगळ्या टप्प्यांविषयी बोलतो तेव्हा त्याच्या मनात कालप्रवाहातील 'आधी' आणि 'नंतर' यांच्यासारखे संबंध नसून या टप्प्यांमधील फक्त तार्किक संबंध आहेत (पृ. २१३). यावरून असे स्पष्ट दिसते की, कोणत्याही फीलिंगचे (संवेदनेचे किंवा कल्पनेचे) इतर संवेदनांशी/कल्पनांशी संबंध प्रस्थापित करायचे असतील, तर ते काम जाणिवेचा (लक्ष देण्याचा) विषय झालेल्या फीलिंगच्या/संवेदनेच्या उपस्थितीशिवाय अशक्य आहे. संबंध प्रस्थापित करण्याच्या क्रियेत एक पूर्व अट म्हणून, ज्यांच्यात हे संबंध प्रस्थापित व्हायचे आहेत त्या गोष्टींची विशिष्ट म्हणून जाणीव झालेली असणे आवश्यक आहे. आता महत्त्वाचा प्रश्न असा की, संकल्पना, काल, अवकाश यांच्या अनुपस्थितीत विशिष्टांची विशिष्टे म्हणून जाणीव होणारच कशी? संकल्पना इत्यादींचे पृथक् व स्पष्ट ज्ञान नसतानाही आपल्याला 'आता', 'नंतर', 'येथे', 'तेथे' यांचे ज्ञान होऊ शकते. 'येथे', 'तेथे' यांचे स्पष्ट, पूर्ण, अमूर्त पातळीवरचे ज्ञान अवकाशाचा अभ्यास करणाऱ्या भूमिती शास्त्रज्ञालाच फक्त होते; पण ज्यांना या पातळीवरचे ज्ञान नाही त्यांनाही 'येथे', 'तेथे' यांचे ज्ञान होऊ शकते. याचा अर्थ असा की, त्यांना फक्त दैनंदिन व्यवहारात आवश्यक ठरणारे अवकाशाचे ज्ञान झालेले असते. पण प्रस्फुट, अमूर्ततेच्या पातळीवरील, संपूर्ण अशा ज्ञानाची अपेक्षा जाणिवेच्या पहिल्या पातळीवर (– म्हणजे जेथे लक्ष देण्याची क्रिया घडते त्या पातळीवर –) नसते, इतकाच सीमित दावा कॉलिंगवुड करतो आहे असे वाटत नाही. स्फुटाबरोबर अस्फुट ज्ञानाचीही अनुपस्थिती त्याला अभिप्रेत दिसते. जर संकल्पना, काल, अवकाश इत्यादींच्या स्फुट-अस्फुट अशा कसल्याच ज्ञानाची या पातळीवर अपेक्षा नसते असे तो म्हणत असेल, तर त्याचे म्हणणे मान्य करणे अशक्य होते. माणसाचा अनुभव व त्याचे ज्ञानशास्त्रीय विश्लेषण यांना कौल लावला, तर तो कॉलिंगवुडपेक्षा कान्टच्या बाजूने पडेल यात शंका वाटत नाही. इंटुइशनच्या सामग्रीशिवाय संकल्पना रित्या असतात, व संकल्पनांशिवाय इंटुइशन आंधळ्या ठरतात, हे कान्टने *क्रिटीक ऑफ प्युअर रीझन* मध्ये मांडलेले मत सर्वांना परिचित आहे.

लक्ष देणे या जाणिवेच्या कृतीमुळे संवेदनेचे (sensation) कल्पनेत (imagination) रूपांतर होते. बुद्धीचा (intellect) संबंध असंस्कारित संवेदनेशी कधीच येत नाही. तिचा संबंध येतो तो जाणिवेकडून संस्कारित झालेल्या संवेदनेशी, म्हणजेच कल्पनेशी.

जाणीव (consciousness) म्हणजे अगदी सुरुवातीच्या मुळातल्या अवस्थेतील विचार होय, असे कॉलिंगवुड सांगतो. ('Thus consciousness is thought in its absolutely fundamental and original shape.' p. 216). विचार व फीलिंग यांच्यातील भेद स्पष्ट करून सांगताना कॉलिंगवुडने विचाराच्या द्विध्रुवात्मकतेवर भर दिल्याचे वाचकास आठवत असेल. विचार ही एक कृती आहे. ती यशस्वी होते किंवा होत नाही; ती व्यवस्थितपणे केली जाते किंवा केली जात नाही. विचार खरा असतो किंवा खरा नसतो. सामान्यपणे विचार संकल्पनांच्या पातळीवर वावरतो. या पातळीवरचा विचार यशस्वी ठरणे म्हणजे तो ज्या गोष्टीबद्दलचा आहे तिचा योग्य त्या संकल्पनेशी संबंध जोडणे; तिचा संबंध योग्य नसलेल्या संकल्पनेशी जोडला की, विचार अयशस्वी होतो, चूक ठरतो. ही झाली संकल्पनात्मकतेच्या पातळीवरील विचाराची द्विध्रुवात्मकता. जाणिवेच्या (प्राथमिक) स्वरूपातील विचारातही द्विध्रुवात्मकता असते, असा कॉलिंगवुडचा दावा आहे. येथे संकल्पना नसल्याने विचाराचे क्षेत्र फक्त फीलिंगपुरते मर्यादित असणार हे उघड आहे. संकल्पना वर्ज्य केल्या तर जो विचार शक्य आहे तो 'मला असे वाटते' ('This is how I feel') या स्वरूपाचा असेल. येथे चूक कशी संभवते? कॉलिंगवुडच्या मते 'मला असे वाटते' याच्या विरोधी विचार 'मला असे वाटत नाही' ('This is not how I feel') हा आहे. खरी जाणीव आपल्या फीलिंग जशा आहेत तशा त्या मान्य करण्यात व आपल्या म्हणून स्वीकारण्यात आहे. त्यांचा स्वीकार न करण्यात खोटी जाणीव आहे. ('A true consciousness is the confession to ourselves of our feelings; a false consciousness would be disowning them, i.e. thinking about one of them "That feeling is not mine".' p. 216).

आपली फीलिंग स्वीकारणे किंवा न स्वीकारणे, हे पर्याय केव्हा निर्माण होतात याचे उत्तर कॉलिंगवुडने पुढीलप्रमाणे दिले आहे: फीलिंगकडे आपण लक्ष देतो किंवा देत नाही हे विभाजन लक्ष देण्याची क्रिया सुरू झाल्यावरोबरच होते. याखेरीज आणखी एका प्रकारे फीलिंगची व्यवस्था लावली जाते. तिच्यावर लक्ष केंद्रित होते ना होते तोच लक्ष देण्याची क्रिया खंडितही होते. लक्ष दिल्याबरोबर फीलिंगचे रूपांतर कल्पनेमध्ये होऊ लागते. ही कल्पना भयप्रद वाटते. तिच्यावर आपण आपले वर्चस्व प्रस्थापित करू शकणार नाही, असे वाटून आपण लक्ष देण्याची

अनुक्रमणिका

क्रिया घाईघाईने थांबवतो; आणि आपले लक्ष कमी भयप्रद अशा कल्पनांकडे वळवतो. ('First, we direct our attention towards a certain feeling, or become conscious of it. Then we take fright at what we have recognised; not because the feeling, as an impression, is an alarming impression, but because the idea into which we are converting it proves an alarming idea. We cannot see our way to dominate it, and shrink from persevering in the attempt. We therefore give it up, and turn our attention to something less intimidating.' p. 217).

भयप्रद फीलिंगपासून अशा रितीने पळून जाण्याच्या क्रियेला कॉलिंगवुड 'जाणिवेचे भ्रष्टीकरण' (corruption of consciousness) असे नाव देतो. जाणिवेचे, लक्ष देण्याच्या क्रियेचे विहित काम म्हणजे आपल्या पुढच्या फीलिंगचे (संवेदना + भाव-भार यांचे) वास्तव स्वरूप ओळखणे. जाणिवेत सचोटी असली, तर ती हे काम पुरे करते; पण जेव्हा कोणत्यातरी प्रलोभनामुळे जाणीव आपले विहित काम करण्याचे टाळते, तेव्हा ती भ्रष्ट होते. फीलिंगवर लक्ष केंद्रित करून तिच्यावर ताबा मिळविणे हा मार्ग श्रेयस्कर, पण अनेकदा माणसे फीलिंगला धीटपणे सामोरे जात नाहीत. भीतीदायक अशा फीलिंगपासून पळून जाण्याची वृत्ती अनेकांमध्ये दिसते. ही माणसे नकोशा वाटणाऱ्या फीलिंगवरून आपले लक्ष काढून ते दुसऱ्या एखाद्या फीलिंगकडे वळतात. काही वेळा माणसे स्वतः होऊन अशी पळवाट काढतात; पण आयुष्याच्या सुरुवातीच्या काळात हे काम प्रेमापोटी आपल्या मुलांची फाजील काळजी घेणारे आईवडील करीत असतात. हे काम कोणीही केले तरी, त्याचे परिणाम सारखेच वाईट होतात. ज्या फीलिंगपासून लक्ष काढून घेतले जाते ती फीलिंग नष्ट होत नाही. तिच्याकडे काही प्रमाणात लक्ष दिले गेलेले असते. तिचे स्वरूप काही प्रमाणात कळलेले असते; पण तिचा स्वीकार केलेला नसतो. अनेकदा अशा हुसकून लावलेल्या फीलिंगचा आरोप इतर लोकांवर केला जातो. कल्पना (imagination) मुळात कधीच भ्रष्ट नसते; पण जाणीव भ्रष्ट असली, तर कल्पनासुद्धा भ्रष्ट होते. जर अनुभवातील कोणत्यातरी घटकाचा स्वीकार जाणिवेने केला नाही, तर ती भ्रष्ट होते. त्या घटकापासून काढून घेतलेले लक्ष दुसऱ्या एखाद्या घटकाकडे वळविले जाते. या दुसऱ्या घटकाचा 'हा माझ्या अनुभवाचा भाग' असे म्हणून जाणिवेने स्वीकार केला, तर हा दुसरा घटक खोटा (sham) ठरतो. तो जर एकटा मनासमोर आला असता, जर त्याला कसलीही पार्श्वभूमी नसती, तर तो पूर्णपणे खरा ठरला असता; पण येथे तो एकटा आलेला नसून एका नाकारलेल्या घटकाच्या पार्श्वभूमीवर, त्याच्या ऐवजी आलेला असतो. त्यामुळे त्याच्या खरेपणात या नकाराची भेसळ झालेली असते. अनुभवाचे हे चित्रण पूर्ण नसते. त्यातील काही भाग गाळला गेलेला असतो. जणू आपल्या मनावर वाईट परिणाम होऊ नये म्हणून मूळ चित्रावर वरीच रंगसफेती करून ते आपल्यासमोर ठेवले जात असते. ('But whenever some element in experience is disowned by consciousness, that other element upon which attention is fixed, and which consciousness claims as its own, becomes a sham. In itself, it does genuinely belong to the consciousness that claims it; in saying "This is how I feel", consciousness is telling the truth; but the disowned element, with its corresponding statement "And that is how I do not feel", infects this truth with error. The picture which consciousness has painted of its own experience is not only a selected picture [that is, a true one so far as it goes], it is a bowdlerized picture, or one whose omissions are falsifications.' p. 218).

वरील विवेचनाच्या ओघात कॉलिंगवुडने जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाची संकल्पना आधुनिक मनोवैज्ञानिकांनी कशी मांडली आहे, याचा निर्देश केला आहे. आपल्या अनुभवाचा स्वीकार न करण्याच्या कृतीला ते निरोधन (repression) या नावाने ओळखतात. निरोधित गोष्टींचा इतर लोकांवर आरोप करण्याला ते प्रक्षेपण (projection) म्हणतात, आणि जो रंगसफेती केलेला अनुभव लोक आपला म्हणून स्वीकारतात त्याच्या निर्मितीला ते कल्पनाजालनिर्मिती (fantasy-building) हे नाव देतात. कॉलिंगवुडने केलेला मनोविज्ञानाचा निर्देश फार महत्त्वाचा आहे, हे कोणाही जाणकाराला पटेल.

जाणिवेच्या भ्रष्टाचारात जो खोटेपणा आहे तो तिच्या फक्त आदिम अवस्थेत सापडतो. जाणीव बौद्धिक पातळीवर गेली की, या खोटेपणातून निघालेले दोन सर्वपरिचित प्रकार अस्तित्वात येतात – चूक (error) आणि थापा (lies). माणसाने वास्तव जसे आहे तसे ते स्वीकारायचे ठरविले तरी, त्याच्याकडून चुका होणार नाहीत असे नाही. विज्ञानाच्या क्षेत्रातसुद्धा अशा

चुका आढळतात. दुसरे असे की, वास्तवाचे खरे स्वरूप ओळखल्यावरही माणसे त्याविषयीची खोटी माहिती देऊन इतरांना फसवू शकतात. पण जाणिवेच्या आदिम अवस्थेतील खोटेपणा या दोन्हीपेक्षा वेगळा असतो.

कॉलिंगवुड आतापर्यंत नैतिक गोष्टींचा फक्त अप्रत्यक्षपणे निर्देश करीत होता. फ्रॉइडप्रणित मनोविज्ञानाचा दाखला देऊन त्याने जे विवेचन केले आहे ते प्रत्यक्षपणे फक्त देह-मनाच्या निरोगीपणाबद्दल असल्यासारखे वाटते; पण त्याने केलेला स्पिनोझा आणि प्लेटो यांचा निर्देश (पृ. २१९) आपल्याला जास्त महत्त्वाच्या मूल्यांकडे घेऊन जातो. आणि या चर्चेच्या शेवटच्या भागात कॉलिंगवुड स्पष्टपणे शिव-अशिव यांचा उल्लेख करतो. त्याच्या मते भ्रष्ट जाणिवेची अवस्था अशिवाचे (evil) उदाहरण आहे (पृ. २२०). या भागात त्याने मनोविज्ञानाचा पुन्हा उल्लेख केला आहे; आणि अशिवाच्या अनेक प्रकारांची मुळे जाणिवेच्या भ्रष्टतेत शोधण्याचे काम मनोविज्ञानाने केल्याबद्दल त्याची प्रशंसाही केली आहे. या सर्वांवरून असे वाटते की, कॉलिंगवुडच्या मनात प्रथमपासून देह-मनाच्या आरोग्यापेक्षा जास्त महत्त्वाच्या मूल्यात्मक गोष्टी असाव्यात. ही सर्व चर्चा कला-मूल्याच्या संदर्भात चाललेली आहे, हेही वाचकाने सर्व वेळ ध्यानात ठेवायला हवे. कारण, कलेला एकूण मानवी जीवनात कॉलिंगवुडने किती महत्त्वाचे स्थान दिले आहे, हे वरील विवेचनावरून ध्यानात येते.

अशिवाचे दोन प्रकार वेगळे करण्यात येतात. काही अशिव गोष्टी आपल्याला भोगाव्या लागतात (suffer). उलट काही अशिव गोष्टींचे कर्तृत्व आपल्या स्वतःकडे जाते. पहिल्या प्रकारात आपल्या शारीरिक-मानसिक व्याधींचा समावेश करण्यात येतो. दुसऱ्या प्रकारात अपराध, दुष्कृत्ये (wrong-doing) मोडतात. माणसाच्या ज्या कृतींचा संबंध त्याच्या स्वतःपुरता मर्यादित असतो, ज्यांचे परिणाम माणसाबाहेरच्या परिस्थितीवर होत नाहीत, केवळ त्यांच्याबद्दलच येथे कॉलिंगवुड बोलतो आहे. तो येथे जाणिवेच्या पातळीवर होणाऱ्या गोष्टींविषयी चर्चा करीत असल्याने त्याने फक्त वरील कृतींपुरते बोलावे हे स्वाभाविक आहे. जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाला व्याधी आणि दुष्कृत्य यापैकी कोणत्याही एका वर्गात पूर्णपणे समाविष्ट करता येऊ शकत नाही. त्याकडे व्याधी म्हणून पाहिले तर ते दुष्कृत्य आहे असे वाटते; पण त्याकडे दुष्कृत्य म्हणून पाहिल्यास ते व्याधी ठरविण्याकडे कल होतो. जाणिवेच्या भ्रष्टाचारात दिसणारे अशिव हे अत्यंत आदिम स्थितीतले अशिव असल्याचा निर्वाळा कॉलिंगवुडने दिला आहे. व्याधी किंवा दुष्कृत्य यांच्यापेक्षाही जाणिवेचे भ्रष्टीकरण हे जास्त दारूण अशिव आहे, असे त्याचे मत आहे. ज्या माणसात जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाने घर केलेले आहे त्याला कसलाही उःशाप नसतो, कोणताही सुटकेचा मार्ग नसतो. ('So far as that corruption masters him, he is a lost soul, concerning whom hell is no fable.' p. 220). व्याधी व दुष्कृत्य यांच्यापेक्षा जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाला कॉलिंगवुडने जास्त गडद काळ्या रंगाने चित्रित केले आहे. याचे कारण काय याचा खुलासा मात्र त्याने दिलेला नाही. तो देणे फार आवश्यक होते. कारण, या भ्रष्टीकरणाला कॉलिंगवुडप्रणित कलामीमांसेत महत्त्वाचे स्थान आहे. कदाचित असे असेल की, लक्ष देण्याच्या क्रियेत कृतिशील विचार व जड संवेदना यांच्यामध्ये प्रथम संपर्क साधला जातो. याच बिंदूवर माणूस हा इतर प्राण्यांपेक्षा वेगळा ठरतो – त्यांच्यापासून अलग पडतो. माणसाला संवेदना इत्यादी विषयांची जाणीव होत असतानाच ज्ञाता म्हणून स्वतःचीही जाणीव होत असते. माणसाचे माणूसपण येथे जन्मते, आणि अगदी जन्माच्या वेळीच जर ते भ्रष्ट झाले, तर या भ्रष्टतेची कीड माणसाने यानंतर केलेल्या प्रत्येक गोष्टीत दिसणे स्वाभाविक आहे, आणि म्हणून हे अशिव इतर अशिवांच्या मानाने जास्त तळातले असे म्हणता येईल. पण त्याला इतरांपेक्षा जास्त दारूण का मानायचे? मार्लोचा डॉ. फॉस्टस, शेक्सपिअरचा मॅकबेथ, मिल्टनचा सेटन यांनी अशिवाचा जाणूनबुजून अंगीकार केला. त्यांचे अशिव हे जाणिवेच्या भ्रष्टी-करणाइतकेच दारूण नाही का? कदाचित असेही असेल की, या इतर प्रकारच्या अशिवांच्या अस्तित्वाची व स्वरूपाची चर्चा फार पूर्वीपासून झालेली आहे. जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाच्या अस्तित्वाची व स्वरूपाची बरीचशी स्पष्ट कल्पना अगदी अलिकडेच आलेली आहे. म्हणून कॉलिंगवुडने त्याला इतके महत्त्व दिले असावे.

कॉलिंगवुडच्या सिद्धांतात कल्पनेला जितके महत्त्व आहे तितकेच ते भाषेलाही (language) आहे. आतापावेतो त्याने कल्पनेचा तपशीलवार विचार केला. यानंतर तो भाषेबद्दलचा आपला सिद्धांत मांडणार आहे.

त्याच्या मते, भाषेच्या मूळ स्वरूपाबद्दल विचार केला, तर भाषा ही कल्पनात्मक व आविष्काररूप असते असे लक्षात येते. भावनेचा आविष्कार साधणारी कल्पनात्मक कृती म्हणजेच भाषा. लक्ष देण्याची प्रक्रिया सुरू झाल्यावर संवेदना कल्पनेत रूपांतरित होते. तिच्यावरील भाव-भारामध्येही बदल होतो. ही संस्कारित भावना माणसावर वर्चस्व गाजवीत नाही, तर माणसाचे वर्चस्व स्वीकारते. या मानवांकित भावनेचा आविष्कार भाषा या पदवीला पोचतो.

भावनेचा आविष्कार करणारी भाषा व वैचारिक पातळीवरची भाषा (intellectualized language) यांच्यामधील संबंधाची चिकित्सा आता कॉलिंगवुड करणार आहे. त्याने प्रथम प्रतीक (symbol) व भाषा यांच्यातील भेद स्पष्ट केला आहे. कोणत्याही विषयाच्या परिभाषेतील प्रतीकरूपी शब्दांना त्यांचे अर्थ कसे प्राप्त होतात? सर्व संबंधित लोक एकत्र येऊन अमुक शब्दाचा अर्थ अमुक असावा असे ठरवितात, व या रितीने विशिष्ट शब्द (प्रतीक) व विशिष्ट अर्थ यांची सांगड घालण्यात येते. प्रतिकांची निर्मिती कशी होते, त्यांना त्यांचे अर्थ कसे प्राप्त होतात, याचा उलगडा वरील स्पष्टीकरणाने समाधानकारकपणे झाला तरी, त्यामुळे एकूण भाषेची उत्पत्ती कशी होते, यावर प्रकाश पडत नाही. प्रतिकांच्या निर्मितीत एकूण भाषेचे पूर्वास्तित्व गृहित धरले जाते. अमुक प्रतिकाला अमुक अर्थ असावा, असे ठरविण्यासाठी संबंधित लोकांमध्ये चर्चा होणे आवश्यक असते. आणि ती चर्चा भाषा आधीच अस्तित्वात आलेली असल्याशिवाय होणे शक्य नाही. वैचारिक पातळीवरील प्रतिकात्मक भाषा निर्माण होणे हे ज्या एकूण भाषेच्या पूर्वास्तित्वावर अवलंबून असते त्या भाषेचे स्वरूप कोणते? या प्रश्नाला कॉलिंगवुडचे उत्तर असे की, ही भाषा म्हणजे कल्पनात्मक पातळीवरील भावनाविष्काराची भाषा होय. कॉलिंगवुडच्या मते भाषेचे स्वतःचे मूळ स्वरूप भावनाविष्कारात्मक असते. म्हणून तो तिला 'language proper' हे नाव देतो. येथे निर्देशिलेली 'खरी-भाषा' व नंतर विशिष्ट कामासाठी मुद्दाम घडविलेली प्रतिकात्मक भाषा यांच्यातील संबंधाचे एक चित्र कॉलिंगवुडने वर दिले आहे. त्याच्याशी पूर्णपणे विसंगत ठरेल असे चित्र हल्लीच्या काळात प्रमाण मानण्यात येते. हे चित्र स्वीकारल्यास काही विकट समस्या निर्माण होतात. त्यातली पहिली अशीः प्रत्येक प्रतिकाला निश्चित असा एक अर्थ द्यावा लागतो, आणि त्याची काटेकोर व्याख्याही द्यावी लागते; पण सामान्य भाषेतील प्रत्येक शब्दाचे अर्थनिर्धारण करणे, त्याची काटेकोर व्याख्या देणे अव्यवहार्य ठरते. यावर उपाय म्हणजे भाषा प्रतिकात्मक असते, हा सिद्धांत सोडून द्यायला हवा. पण तसे न करता सामान्य भाषा टाकून देऊन सर्वांनी शास्त्रीय आराखड्यानुसार खास तयार केलेली तत्त्वज्ञानात्मक भाषा वापरायला हवी, असे सांगण्यात येते. लहान मूल जेव्हा आपली मातृभाषा शिकते, तेव्हा आणखी एक समस्या निर्माण होते. लहान मुलाला कोणताही शब्द शिकवताना त्या शब्दाचा अर्थ समजावून सांगावा लागतो. कोणताही शब्द उच्चारताना त्याने जिचा निर्देश होतो त्या गोष्टीकडे बोट दाखविण्याने हे काम होऊ शकते, असे मानले जाते. उदाहरणार्थ, मुलाला दूध देताना 'दूध' हा शब्द उच्चारला की, मुलाला त्या शब्दाचा अर्थ कळतो. पण कोणतीही आई आपल्या मुलाला अशा पद्धतीने भाषा शिकवीत नाही. या रितीने भाषा शिकविता यायचीही नाही. कॉलिंगवुडच्या मते कोणतीही आई आपल्या मुलासमोर त्याला उद्देशून, कधीही सुटेसुटे शब्द उच्चारत नसते. ती उच्चारते शब्दसमुदाय, वाक्यांश, किंवा वाक्ये. विशिष्ट संदर्भात ऐकलेले वाक्यांश तशाच इतर संदर्भात मूल उच्चारू लागते. आईच्या बोलण्यात वस्तुवर्णनापेक्षा मुलाविषयीची वात्सल्यभावना जास्त असते, याची कॉलिंगवुडने मुद्दाम नोंद केली आहे. आपल्या नेहमीच्या भाषेचा एकक हा कधीही सुटा शब्द नसतो. त्याला प्रस्तुत अशा एकूण अनुभवाचा संदर्भ असतो, हे त्याला सांगायचे आहे. आणि दुसरे म्हणजे या अनुभवातील भावघटकाचे महत्त्व त्याला वाचकांच्या मनावर ठसवायचे आहे. आई जे काही उच्चारते त्याला प्रतीक म्हणता येणार नाही. कारण, त्याच्या अर्थाविषयी आई व मूल यांच्यात आधीच एकमत झालेले असते, असे म्हणता येणार नाही.

प्रथम आईने व नंतर मुलाने उच्चारलेल्या वाक्यांशाला भावाविष्कार म्हणणे योग्य होईल, असे कॉलिंगवुडचे म्हणणे आहे. हा वाक्यांश एका सबंध संदर्भाचा अविभाज्य भाग असतो, याचा विसर पडता कामा नये. कॉलिंगवुडने येथे दिलेले उदाहरण महत्त्वाचे आहे. समजा, मुलाच्या डोक्यावरची हॅट काढताना आई दर वेळी 'Hatty off' असे म्हणत असते. जेव्हा ते मूल स्वतःच डोक्यावरची हॅट काढण्यात यशस्वी होईल तेव्हा ते 'hattiaw' असे काहीतरी उच्चारील. 'hattiaw' हा ध्वनी काही प्रतीक नव्हे; पण तो त्या मुलाला वाटणाऱ्या समाधानाच्या भावनेचा आविष्कार म्हणता येईल. तो ध्वनी नव्हे, तर त्या ध्वनीचे उच्चारणच आविष्काररूप आहे, असे कॉलिंगवुड सांगतो. ('It would be nearer the truth, in denying that "hattiaw" is a symbol, to call it an expression. It does not express the act of removing the hat, but it expresses the peculiar satisfaction which for some reason the child takes in removing it... it is not the sound "hattiaw", but the act of making this sound, that is expressive.' p. 228).

कॉलिंगवुडच्या वरील विवेचनासंबंधी एक महत्त्वाचा प्रश्न उभा राहतो. आईचे आपल्या लहान अपत्याविषयीचे वात्सल्य सर्व वेळ उपस्थित असते असे गृहित धरून चालू. याचा अर्थ ती नेहमीच त्या मुलाचे कौतुक करणारी मऊ, मधाळ भाषा वापरीत असते, असा घेणे चूक ठरेल. मूल रडत असले की, दूरदर्शनवरील जाहिरातीतल्या प्रमाणे ती बाळाला तीन पिढ्यांच्या कसोटीला

उतरलेले वुडवर्ड देईल, किंवा घरगुती ओव्याचे पाणी देईल, किंवा एखादा धपाटा देखील देईल. त्याच्या डोक्यावरची हॅट काढताना किंवा अंगातला स्वेटर काढताना ती सारख्याच मधाळ बालभाषेत बोलेल, असे सोयीसाठी धरून चालू. एकाच प्रकारच्या बालभाषेत एकाच प्रकारची भावना व्यक्त करीत ती कधी हॅटचा तर कधी स्वेटरचा उल्लेख करील हे उघड आहे. मुलाला हॅट व स्वेटर या दोन वेगळ्या गोष्टी आहेत हे कळणार कसे? दोन्हींच्या संदर्भात *समान* असलेल्या प्रेमाच्या आविष्कारातून त्याला दोन गोष्टींमधील *भिन्नता* लक्षात येणे शक्य नाही. पुन्हा असे की, हॅटचा निर्देश आईने निरनिराळ्या परिस्थितीत केल्याचे मुलाच्या ध्यानात येणे स्वाभाविक आहे. या वेगवेगळ्या परिस्थितीत समान असलेली गोष्ट म्हणजे हॅट हेही त्याच्या लक्षात येणार. हॅटकडे बोट दाखवून जे साधले जाते बरोबर तेच अनेक संदर्भात जिचा उपयोग, निर्देश होतो त्या गोष्टीला या विशिष्ट संदर्भापासून वेगळे काढण्याने, तिचे तिच्यासारख्या इतर गोष्टींबरोबर वर्गीकरण करण्याने साधले जाते. येथे निष्कर्षण (abstraction) व वर्गीकरण (classification) या दोन्ही क्रिया उपस्थित असतात, हे उघड आहे. या परिच्छेदात आपण केलेले विश्लेषण कॉलिंगवुडला पटेल असे मात्र वाटत नाही.

कॉलिंगवुडने मूळ भाषिक आविष्काराला जसे वैचारिक आविष्कारापासून वेगळे काढले आहे, तसे त्याने त्याला केवळ दैहिक आविष्कारापासूनही वेगळे काढले आहे. मानवी जाणीव उपस्थित होण्याच्या आधी देह-मनात भावना उत्पन्न होतात व दैहिक पातळीवर त्यांचा आविष्कारही होतो. उदाहरणार्थ, या (म्हणजे जाणीव उपस्थित होण्याआधीच्या पातळीवरील) भीतीचा आविष्कार छातीची धडधड होणे, चेहरा पांढराफटक पडणे यांच्या स्वरूपात होतो. याच्या वरती असलेल्या पातळ्यांवरील भावनांचा दोन रीतींनी आविष्कार होऊ शकतो. येथे लज्जेच्या भावनेचे उदाहरण घेता येईल. 'स्व'ची जाणीव असलेल्या प्राण्याला – म्हणजे फक्त माणसाला – लज्जेचा अनुभव येऊ शकतो. या भावनेचा उदय संवेदनेमुळे होत नसून आपण कशात तरी इतरांपेक्षा निकृष्ट आहोत, या जाणिवेमुळे होतो. जनावराला वाटणाऱ्या भीतीचा उदय कोणत्यातरी संवेदनेमुळे होतो, व भीतीदायक गोष्टीपासून स्वतःचे अंग आक्रसले जाण्यात या भीतीचा आविष्कार होतो. लज्जेचा आविष्कार चेहरा लाल होणे या शारीरिक पातळीवरील प्रतिक्रियेत होतो व त्याचबरोबर खास मानवी भाषेतही लज्जेचा आविष्कार होतो. जाणीवपूर्व स्थितीतल्या भावनेचा जो केवळ शारीरिक आविष्कार होतो त्यावर आपले नियंत्रण नसते; पण जाणिवेच्या उपस्थितीत अनुभव-विषय झालेल्या भावनेवर आपले जसे नियंत्रण असते तसे तिच्या आविष्कारावरही आपले नियंत्रण असते (पृ. २३४-३५). या दोन आविष्कारांमधील भेद त्यांना जाणीवपूर्व व जाणीवोत्तर अनुभवांच्या वेगळ्या संदर्भात बसविल्यावर स्पष्ट होतो. भूक लागल्यावर लहान मूल रडते. पण अगदी प्रारंभीच्या अवस्थेत मुलाला 'स्व'ची जाणीव झालेली नसते; त्या अवस्थेतील रडण्यावर त्या मुलाचे नियंत्रण नसते. याच्या वरील पातळीवर सुद्धा भुकेमुळे मूल रडतेच; पण हे 'स्व'ची जाणीव झालेल्या मुलाचे रडणे असते, त्यावर त्याचे नियंत्रण असते. आईला किंवा मुलांवर लक्ष असणाऱ्या आयाला या दोन रडण्यांमधील फरक नीट लक्षात येतो, असे कॉलिंगवुड म्हणतो (पृ. २३६). प्रत्येक भावनेचा आविष्कार हा होतच असतो. तो जर झाला नाही, तर तिचे अस्तित्व आपल्याला कसल्याही प्रकारे भावणार नाही. ज्यांचा आविष्कार झालेला नाही अशा भावना असतात, असे कोणी म्हटले तर त्याचा अर्थ इतकाच की, या भावनांचा खालच्या पातळीवरचा आविष्कार झालेला आहे; पण वरच्या पायरीवरचा आविष्कार अजून साधायचा आहे (पृ. २३९).

कॉलिंगवुड शरीराच्या सर्वांगीण आविष्काराला 'भाषा' म्हणतो. सामान्यपणे आपण मात्र आपल्या बोलण्या-लिहिण्याला 'भाषा' म्हणतो. तिचा समावेश कॉलिंगवुडने कल्पिलेल्या जास्त व्याप्तीच्या भाषेमध्ये होईल हे स्पष्ट आहे. सर्व प्रकारच्या भाषांचा जन्म नृत्यामध्ये होतो असे त्याचे म्हणणे आहे. ('Every kind of language is in this way a specialized form of bodily gesture, and in this sense it may be said that the dance is the mother of all languages.' pp. 243-44). शरीराच्या नियंत्रित अशा सर्वांगीण हालचालीला भाषा म्हणण्यात कॉलिंगवुडला एक महत्त्वाचा हेतू साधायचा आहे. सामान्यपणे बोली किंवा लेखी भाषेकडे आशय व्यक्त करण्याचे एक साधन म्हणून पाहिले जाते. साध्य-साधनांमधील संबंध अनिवार्य जैविक नसतो. येथे कपड्यांचा दाखला देता येईल. कपडे व शरीर यांच्यातील संबंध अनिवार्य नसून यादृच्छिक असतो. कपडे बदलले तरी त्यामुळे शरीरावर काही परिणाम घडतोच असे नाही. तसेच भाषिक साधन किंवा माध्यम बदलले तरी, अर्थात किंवा आशयात फरक पडत नाही, असे मानले जाते. भाषा ही एक टोपीसारखी तयार गोष्ट असते, ती वाटेल तेव्हा वापरावी आणि नको असेल तेव्हा खुंटीला लावून ठेवावी, अशी अनेक लोकांची समजूत असते. कॉलिंगवुडच्या मते ही समजूत चुकीची आहे. अशी चूक होऊ नये म्हणून भाषा ही कपड्यासारखी तयार गोष्ट नसून शारीरिक हालचालीसारखी

अनुक्रमणिका

क्रियात्मक गोष्ट असते, हे सतत लक्षात ठेवले पाहिजे. भावनेचा हा क्रियात्मक आविष्कार भावनेपासून वेगळा करता येत नाही. तो वेगळा केला की भावनेचे स्वरूपही वदलते. प्रत्येक भावनेवरोवर तिचा आविष्कार जन्मतो. आपल्या स्वतःच्या आविष्काराशिवाय भावना अस्तित्वात असू शकत नाही. ('... the expression or emotion is not, as it were, a dress made to fit an emotion already existing, but is an activity without which the experience of that emotion cannot exist. Take away the language, and you take away what is expressed; there is nothing left but crude feeling at the merely psychic level.' p. 244).

प्रत्येक भावना खास आपला असा आविष्कार घेऊन येत असते. ती भावना व तो आविष्कार यांच्यात अपरिहार्य जैविक संबंध असतो. यावरून असेही लक्षात येईल की, कोणत्याही भावनेचा दोन भिन्न माध्यमांमध्ये आविष्कार होऊ शकत नाही. ('... there is no way of expressing the same feeling in two different media.' p. 245).

आशय व आविष्कार यांच्यातील संबंध जैविक असतो, असे क्रोचेचेही मत आहे. तो म्हणतो: '... कलाकृतीचे भाषांतर अशक्य असते. एका घाटाच्या भांड्यातले पाणी दुसऱ्या घाटाच्या भांड्यात ओतता येते, त्याप्रमाणे एकच आशय त्याच्या मुळातल्या आविष्कारापासून अलग करून दुसऱ्या आविष्कारात अभिव्यक्त होऊ शकतो, या गृहित कृत्यावर भाषांतर अवलंबून असते. क्रोचेचा या गृहितकृत्यालाच तात्त्विक विरोध आहे. त्याच्या म्हणण्यानुसार प्रत्येक आशय आपल्या आविष्कारासह जन्माला येतो, त्या दोघांना एकमेकांपासून अलग करता येत नाही.' (*क्रोचे-भाष्य*. पृ. ११३).

आपण इंग्रजी भाषा, फ्रेंच भाषा असे जे भेद करतो त्यांचे स्पष्टीकरण कसे देता येईल? भावना व आविष्कार यांच्यातील जैविक संबंधाच्या सिद्धांताला कॉलिंगवुड पक्केपणाने चिकटून राहिलेला असल्याने त्याने वरील प्रश्नाला असे उत्तर दिले आहे, की इंग्रजी भाषेत फक्त इंग्रजी भावना, व फ्रेंच भाषेत फक्त फ्रेंच भावनाच व्यक्त होऊ शकतात. इंग्रजी भाषिकाला जर फ्रेंचमध्ये वोलायचे, लिहायचे असेल, तर त्याला फ्रेंच भावनांचा अनुभव घ्यायला हवा.

कॉलिंगवुडचा हा सिद्धांत पटण्यासारखा नाही, हे तटस्थपणे विचार करणाऱ्या कोणत्याही माणसाच्या ध्यानात येईल. समजा, आपल्याला दोन किंवा तीन भाषांचे चांगले ज्ञान आहे. मुंबईत राहणाऱ्या अनेकांना मराठीशिवाय इंग्रजी व हिंदी (क्वचित गुजराथी) या भाषाही येतात. समजा, दोन-तीन भाषा येणारा एखादा माणूस सकाळी घरावाहेर पडला असताना त्याला दोन-तीन माणसे भेटली. त्यांना तो 'केम छो?', 'काय, कसे काय?', 'हॅलो, हाऊ आर यू?' असे म्हणाला. कॉलिंगवुडच्या मताप्रमाणे या तीन वाक्यांत तीन वेगळ्या भावनांचा आविष्कार झाला आहे असे म्हणावे लागेल. जर ही वाक्ये उच्चारणाऱ्या माणसाला त्याच्या तथाकथित तीन भावनांबद्दल विचारले, तर तो वुचकळ्यात पडेल. तो वहुधा असे म्हणेल, की निश्चित स्वरूपाची कोणतीही भावना त्याच्या मनात नव्हती. ज्या लोकांचे आपल्याशी चांगले संबंध आहेत ते भेटले, तर आपण अशा प्रकारचे प्रश्न नेहमीच विचारतो. हे प्रश्न विचारताना त्यांना निश्चित स्वरूपाची माहिती देणारी उत्तरे मिळावीत, अशी आपली अपेक्षाही नसते. ओळखीची माणसे भेटली, तर आपला चेहरा हसरा होतो. त्या हसऱ्या चेहऱ्यामुळे जे साधते तेच वरील प्रश्नांमुळे साधते. आपल्या परिसरातील लोकांशी आपले संबंध चांगले राहावेत म्हणून वरील गोष्टी करायच्या असतात. त्यांना आपल्या जीवनव्यवहारात निश्चित कार्य आहे. म्हणून त्यांना भाषेत स्थान मिळते. त्यांच्या मार्फत भावनांचा आविष्कार होतो की नाही, या गोष्टीला काहीही महत्त्व नसते. प्रत्येक भाषाव्यापार आविष्कार-स्वरूपच असतो असे वादासाठी क्षणभर मानले, तर असे म्हणता येईल की, स्मित करणे, हात उंचावणे, वरीलप्रमाणे प्रश्न विचारणे या सर्वांतून मित्रत्वाच्या भावनेचा, मित्रत्व टिकून राहावे या इच्छेचा आविष्कार होतो. या एकूण व्यापारात भाग घेणारे सर्वच जण वरीलपैकी कशाचा तरी उपयोग करीत असतात. या गोष्टी निसर्गदत्त नसून शिकण्या-शिकविण्यामुळे मिळालेल्या असतात, आणि म्हणूनच त्यांना संकेतजन्य मानले जाते. मित्रत्वाच्या भावनेचा आविष्कार वरील संकेतजन्य मार्गाने साधला जातो. ही भावना व्यक्तिगत नसून सर्वांच्याच मनात असते. सर्व समूहाच्या मनात असलेली भावना त्यातील विशिष्ट व्यक्तींच्याही मनात असते. केवळ याच अर्थाने ही भावना व्यक्तिगत ठरू शकते. वरील चर्चेवरून असे लक्षात येईल, की भाषा ही आविष्काररूप असतेच असे नाही. आपले एकूण जीवन मानवी समाजात निर्माण झालेल्या नियमांनुसार चाललेले असते. ते असे चालू राहण्यात भाषेचा मोठा सहभाग असतो. मानवी समाजजीवन सुनियंत्रित स्वरूपात चालू ठेवण्यासाठी भाषेला विविध प्रकारची कामे करावी लागतात. भावनांचा आविष्कार करणे हे या विविध कामांपैकी एक झाले. ते भाषेचे प्रथम आणि मूलभूत काम आहे, असे मानायचे कारण नाही. मानवी जीवनातील सुरुवातीपासूनची व्यामिश्रता व विविधता

पाहता माहिती देणे, भावाविष्कार करणे, प्रश्न विचारणे, विनंती करणे, आज्ञा करणे, हकीकत सांगणे, (थोडे पुढे जाऊन) गोष्ट सांगणे इत्यादी विविध कामे भाषेमार्फत साधारणपणे एकाच वेळी सुरू झाली असावीत असे वाटते.

यानंतर कॉलिंगवुडने बोलणारा व ऐकणारा यांच्यातील संबंधाची चर्चा केली आहे. भाषा हा जाणिवेच्या पातळीवरील आविष्कार असतो. या पातळीवर माणसाला संवेदनेबरोबर स्वतःचीही जाणीव होत असते. बोलत असताना आपण बोलतो आहोत ही जाणीव त्याला असते. यावरून असे म्हणता येईल, की स्व-जाणिवेच्या पातळीवर जाऊन माणूस जेव्हा बोलतो, तेव्हा तो स्वतःचे बोलणे ऐकणारा श्रोताही असतो (पृ. २४७).

माणसाला स्वतःची जाणीव होत असताना दुसरीही एक गोष्ट होत असते. ती म्हणजे त्याला स्व-जाणीव असलेल्या आपल्या भोवतीच्या इतर माणसांचीही जाणीव होत असते. माणसाला प्रथम स्वतःची, स्व-जाणीव असलेली एक व्यक्ती (person) म्हणून जाणीव होते, व नंतर अनुमानासारख्या एका स्वतंत्र प्रक्रियेने त्याला स्व-जाणीव असलेल्या इतर व्यक्तींची जाणीव होते, असा क्रम कॉलिंगवुडने नाकारला आहे. स्व-जाणीव असलेल्या व्यक्ती म्हणून माणसाला स्वतःची व इतरांची एकदमच जाणीव होते. ही दुहेरी जाणीव एकाच प्रक्रियेचे फल असते. आपण व आपल्याभोवतीचे इतर लोक या सर्वांचेच अस्तित्व सांत आहे; म्हणूनच आपण स्व-जाणीव असलेली एक सांत व्यक्ती आहोत या जाणिवेबरोबरच इतर माणसेही स्व-जाणीव असलेल्या सांत व्यक्ती आहेत, ही जाणीवसुद्धा निर्माण होत असते. ('Each one of us is a finite being, surrounded by others of the same kind; and the consciousness of our own existence is also the consciousness of the existence of these others.' p. 248). आपण जसे बोलणारे आहोत, तसे इतर लोकही बोलणारे आहेत हे आपल्याला ठाऊक असते. आपण (व आपल्यासारखे इतर लोक) बोलणारे व ऐकणारे अशा दोन्ही भूमिका बजावत असतो.

भावनेचा आविष्कार भाषेत होतो असे जेव्हा आपण म्हणतो, तेव्हा आपण एकाच अनुभवाचा निर्देश करीत असतो. या अनुभवात दोन घटक असतातः पहिला घटक विशिष्ट प्रकारच्या भावनेचा ('emotion of a specific kind') असतो व दुसरा घटक असतो स्व-नियंत्रित अशा संपूर्ण दैहिक हालचालींचा. या हालचालींच्या द्वारा आविष्कार निर्माण होतो. कॉलिंगवुडने वरील विवेचन ज्यात केले आहे तो इंग्रजीतला मजकूर हवा तेवढा स्पष्ट नाही म्हणून तो मुळातला उतारा प्रत्यक्ष पाहणे आवश्यक आहेः 'When language is said to express emotion, this means that there is a single experience which has two elements in it. First, there is an emotion of a specific kind, not a psychic emotion or impression, but an emotion of which the person who has it is conscious, and which by this consciousness he has converted from impression into idea. Secondly, there is a controlled bodily action in which he expresses this idea. The expression is not an afterthought to the idea; the two are inseparably united, so that the idea is had as an idea only in so far as it is expressed. The expression is speech, and the speaker is his own first hearer. As hearing himself speak, he is conscious of himself as the possessor of the idea which he hears himself expressing.' p. 249).

आपल्या याआधीच्या विवेचनात कॉलिंगवुडने पुढील क्रम सांगितला होताः फीलिंग (= संवेदना + तिच्यावरील भावना-भार) ही लक्ष देण्याच्या क्रियेचा विषय होते. यामुळे दोन परिणाम घडतातः एका बाजूला लक्ष देणाऱ्या ज्ञात्याला आत्मजाणीव होते; दुसऱ्या बाजूला संवेदनेचे रूपांतर आयडिया मध्ये होते. फीलिंग जेव्हा जाणिवेचा विषय झालेली नसते, तेव्हा तिचा आविष्कार केवळ शारीरिक पातळीवरील परिणाम, हालचाल या स्वरूपाचा असून तो जाणिवेने नियंत्रित झालेला नसतो. कारण, अजून लक्ष देणे ही जाणिवेची अगदी प्राथमिक स्वरूपाची क्रियाही निर्माण झालेली नसते. लक्ष देण्याची क्रिया सुरू झाल्याबरोबर आविष्काराचे स्वरूप बदलते. याआधीच्या पातळीवरच्या आविष्कारावर, दैहिक हालचालींवर स्व-चे नियंत्रण नसते. लक्ष देण्याच्या पातळीवरील आविष्कारावर मात्र स्वतःच्या अस्तित्वाची जाणीव असलेल्या स्व-चे नियंत्रण असते. या पातळीवरील आविष्काराला कॉलिंगवुडने भाषा हे नाव दिलेले आहे. भाषा कशाचा आविष्कार करते? भावनेचा, असे कॉलिंगवुडने आतापर्यंत सांगितले आहे. ही भावना केवळ शारीरिक क्षुब्धावस्थेच्या स्वरूपाची नाही; ती आत्मजाणीव असलेल्या माणसाची भावना आहे. येथे कॉलिंगवुडने वापरलेले शब्द असे आहेतः 'Not a psychic emotion or impression'. यावरून असा समज होणे शक्य

अनुक्रमणिका

आहे की, 'psychic emotion' व 'impression' या संज्ञा एकार्थवाचक आहेत. 'crude feeling' ला पर्याय म्हणून कॉलिंगवुडने 'impression' हा शब्द वापरला आहे (उदा., पृ. २२३ वर); 'psychical emotion' ही संज्ञाही त्याने वापरली आहे (उदा., पृ. २३९ वर). परंतु पृ. १६०-१६४ वर त्याने 'फीलिंग' या संकल्पनेचे जे विश्लेषण केले आहे त्यात संवेदना व भावना यांच्यात भेद कल्पिला आहे. संवेदनेवर भावनेचा भार (charge) असतो असे सांगितले आहे. 'आयडिया' कशातून निर्माण होते? संवेदना व तिच्यावरील भावनाभार यांच्यात विभाजन झाल्यानंतर संवेदनेवर लक्ष केंद्रित केले, तर आयडिया निर्माण होते, असे म्हणणे योग्य ठरते. फीलिंगमधून आयडिया उत्पन्न होते असे म्हणणे जरी चूक नसले तरी, ते फार मोघम वर्णन ठरेल. त्यात नेमकेपणा असणार नाही. आणि ती भावनेतून (= भावना-भारातून) निर्माण होते हे म्हणणे चूक, निदान भोंगळपणाचे ठरेल. पुढचा प्रश्न आविष्कार कशाचा होतो – भावनेचा/भावना-भाराचा की आयडियाचा?, हा आहे. कॉलिंगवुडची आतापर्यंतची भूमिका अशी, की आविष्कार हा भावनेचा होत असतो. जर 'आयडियाचा आविष्कार होतो' असे म्हटले, तर त्याचे स्पष्टीकरण काय देता येईल? जाणिवेच्या अगदी प्रारंभिक अशा लक्ष देण्याच्या क्रियेतून संवेदनेचे आयडियात रूपांतर होते. ही क्रिया होण्याच्या आधी आपल्यासमोर निश्चित स्वरूपाचे असे काहीही नसते. ही क्रिया झाली, की 'रंगाचा पट्टा', 'उंच स्वरातला आवाज' अशा आपापली वैशिष्ट्ये असलेल्या अनुभवविषयांची जाणीव आपल्याला होते. 'रंगाचा पट्टा' इत्यादी अनुभवविषय म्हणजेच आयडिया. यांनाच आपण स्मरणात साठवू शकतो. लक्ष देण्याच्या नंतरच्या पातळीवरील बौद्धिक प्रक्रिया यांच्यावरच घडवू शकतो. आता प्रश्न असा, की या आयडियांचा आविष्कार करायचा म्हणजे काय करायचे? आयडिया ही अशी गोष्ट आहे का, की जिचा *आविष्कार* होऊ शकतो? भडक तांबड्या रंगाचा पडदा पाहून एखाद्या लहान मुलाला भीती वाटू शकेल. या भीतीचा आविष्कार होण्यात अडचण नाही. कारण, जिचा आविष्कार होऊ शकतो अशी भीती ही गोष्ट आहे; पण भडक तांबड्या रंगाचा आविष्कार करायचा म्हणजे काय करायचे, हे सांगता येणे अशक्य आहे. आयडियावरच्या भावना-भाराचा आविष्कार म्हणजे काय हे कळू शकते, पण आयडियाचा आविष्कार म्हणजे काय, हे कळू शकत नाही. लक्ष देण्याच्या क्रियेमुळे इंप्रेशनचे रूपांतर आयडियामध्ये होते. या रूपांतर करण्याच्या क्रियेला 'आविष्कार करणे' (= 'to express'), व तिच्या मुळे निर्माण होणाऱ्या गोष्टीला 'आविष्कार' ('Expression') असे म्हणता येऊ शकेल; पण त्यासाठी वेनेदेत्तो क्रोचेने मध्ययुगातील जी तत्त्वज्ञानात्मक परिभाषा स्वीकारली होती तिचा स्वीकार करणे आवश्यक आहे. मानवी मन सर्जनशील असते. ते प्रतिमा, कल्पना आणि संकल्पना यांची स्वयंस्फूर्तपणे निर्मिती करीत असते, असे मध्ययुगातील तत्त्वज्ञ मानीत होते. प्रातिभज्ञानाच्या (Intuition) पातळीवर प्रतिमा, कल्पना हा मानवी मनाचा आविष्कार (Expression) ठरतो असे क्रोचेने मानले होते. 'एक्स्प्रेशन'च्या मध्ययुगीन अर्थाचे स्पष्टीकरण पुढीलप्रमाणे आहे. '... [Croce] borrowed the term from medieval thinkers. They used the term "express" to refer to the operation by which the mind evolves its concepts and images, which are called *species expressae* (in contrast to the *species impressae* presented by sense. The passive element in knowledge, is denoted by "impression" and the spontaneous element by "expression".' (R.B. Patankar, *Aesthetics and Literary Criticism*, Bombay, 1969, p. 181). पण कॉलिंगवुडने तसे म्हटल्याचे दिसत नाही; हा विचार त्याच्या मनात असेल असेही वाटत नाही; तो तसा असता तर त्याने 'controlled bodily action in which he expresses this idea' असे म्हटलेच नसते.

आविष्कार व आयडिया अनिवार्यपणे परस्परसंलग्न असल्याचे कॉलिंगवुड सांगतो. आयडियाचा आविष्कार होतो, म्हणूनच ती माणसाला प्राप्त होते ('... the idea is had as an idea only in so far as it is expressed') कॉलिंगवुडने क्रोचेसारखी भूमिका घेतली असती, तर वरील विधान कळण्यात अडचण आली नसती; पण त्याने तसे केलेले नाही. कारण, आविष्कार म्हणजे बोलणे ('... expression is speech...') असे तो सांगतो. या ठिकाणी बोलणारा व ऐकणारा हा भेद करून तो म्हणतो, की बोलणारा माणूस हा स्वतःच्या बोलण्याचा पहिला श्रोता असतो. तो जेव्हा स्वतःला बोलताना ऐकतो, तेव्हा त्याला हे कळते, की बोलणाऱ्या आपल्याला एक आयडिया प्राप्त झाली असून तिचा आविष्कार बोलणाऱ्या आपल्याकडून होतो आहे. हे विवेचन करण्यामागे कॉलिंगवुडचा हेतू काय असावा? माणूस एकाच वेळी बोलणारा व ऐकणारा असा दोन्ही असतो, इतकेच त्याला म्हणायचे नसावे. आपल्याप्रमाणे आपल्या-भोवतीची माणसे स्व-जाणीव असलेल्या व्यक्ती आहेत; तसेच आपल्याप्रमाणे ही सर्व माणसे आविष्कारक्षम आहेत. जसे फक्त आपल्याला एकट्यालाच स्वःजाणीव असलेली व्यक्ती होणे शक्य

नसते, तसे फक्त आपण एकटेच आविष्कारक्षम असणे शक्य नसते. या सर्व गोष्टीसुद्धा कॉलिंगवुडला अभिप्रेत असाव्यात. माणसांमध्ये जो परस्परविनिमय होतो तो त्यांच्यामधील या साम्यामुळे शक्य होतो. जेव्हा कोणीतरी आपल्याशी बोलतो तेव्हा तो बोलणारा आपल्यासारखाच आविष्कारक्षम माणूस आहे, हे आपल्याला माहीत असते. दुसऱ्याचे बोलणे हे जणू आपलेच बोलणे आहे असे आपण मानू शकतो. वर उल्लेखिलेल्या साम्यामुळे या ऐकलेल्या बोलण्यावरून आपण त्यात आविष्कृत झालेल्या आयडियापर्यंत पोचतो. ऐकलेले बोलणे आपल्या बोलण्यासारखेच असले, तरी ते दुसऱ्याचे आहे हे आपल्याला माहीत असल्याने आपल्याला सापडलेली आयडिया आपली नसून दुसऱ्याची आहे, असे आपण मानतो. दुसऱ्याच्या बोलण्यात आविष्कृत झालेल्या आयडियापर्यंत आपण पोचू शकतो याचे कारण आपण सर्व एकाच मार्गाने संवेदनांपासून आयडियांपर्यंत जात असतो. सर्वांमध्ये एकाच प्रकारच्या संवेदना किंवा निदान त्यांच्या पुसट अशा खुणा असतील, तरच त्यांच्यापासून निर्माण झालेल्या आयडियांची देवाणघेवाण होऊ शकेल; आणि लोकांना परस्परांच्या आयडिया कळू शकतील. जर संभाषण करणाऱ्या दोघांपैकी एकात आवश्यक ती संवेदनांची सामग्री नसेल, तर आयडियांच्या आकलनामध्ये विघ्न येईल. तसेच, विघ्न दोघांपैकी एकाची जाणीव भ्रष्ट झाली असेल, तरही निर्माण होईल. जर बोलणाऱ्याची जाणीव भ्रष्ट झाली असेल, आणि ऐकणाऱ्याची जाणीव निकोप असेल, तर बोलणाऱ्याने जाणीवेपासून हद्दपार केलेला भाग ऐकणारा स्वतः होऊन शोधून काढू शकेल, व अशा रीतीने बोलणाऱ्याच्या जाणिवेचे भ्रष्टीकरण कोठे झाले असावे, हे त्याला कळू शकेल, असा कॉलिंगवुडचा दावा आहे (पृ. २५१-५२). पण हा दावा मान्य करण्यात एक अडचण आहे. ज्यांचा आविष्कार झालेला नाही त्यांचे आविष्कारपूर्व स्थितीतील ज्ञान जर माणसाला होऊ शकत नसेल, तर एका माणसाच्या मनातील आविष्कारपूर्व स्थितीतील संवेदनेचे ज्ञान दुसऱ्या माणसाला कसे होणार? कॉलिंगवुडच्याच स्वतःच्या सिद्धांताप्रमाणे ते होणे शक्य नाही. असे असेल तर एकाच्या मनाचे भ्रष्टीकरण झाल्याचे दुसऱ्याला कसे कळणार, हे समजत नाही. येथे कॉलिंगवुडकडून व्यवस्थित स्पष्टीकरणाची अपेक्षा होती; पण त्याने ती पूर्ण केलेली नाही. एक स्पष्टीकरण आपल्याला सुचविता येईल. समजा, एखाद्या समूहातील व्यक्तींना विशिष्ट परिस्थिती भयप्रद, किंवा अभद्र, ओंगळवाणी वाटते आहे; याच समूहातील काही व्यक्तींना मात्र परिस्थिती भयप्रद, अभद्र वाटत नसते. अशा वेळी आपण असे म्हणू शकतो, की या व्यक्ती परिस्थिती जशी आहे तशी ती स्वीकारायला तयार नाहीत सत्याऐवजी त्यांना स्वप्नरंजन जास्त प्रिय आहे. परिस्थिती खरोखर कशी आहे हे शोधण्याचे शास्त्रसंमत मार्ग असतात. त्या मार्गांनी जाऊन कोण लोक परिस्थितीला धीटपणे सामोरे जात आहेत व कोण परिस्थितीला टाळत आहेत हे ठरविता येते; पण परिस्थितीला टाळणे ही प्रक्रिया कॉलिंगवुड समजतो केवळ त्याच ठिकाणी – म्हणजे लक्ष देण्याच्या प्राथमिक पातळीवर – घडते असे मानण्याची गरज नाही. आपल्याला वस्तुस्थितीची जाणीव व्यवस्थित-पणे होते; पण काही पूर्वकल्पनांचा आपल्यावर पगडा असल्यामुळे परिस्थितीविषयीचे आपले सिद्धांतन चुकीच्या मार्गाने जाते, असे स्वतः कॉलिंगवुडने याच पुस्तकात वेगळ्या संदर्भात म्हटल्याचे वाचकास आठवत असेल. अनेक प्रकारच्या अंधश्रध्दांमुळे आपला वास्तवाशी संबंध नीटपणे जुळू शकत नाही. या सर्वांचा संबंध फक्त जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाशी जोडणे हे पटण्यासारखे नाही.

आपण सर्व माणसे भाषा वापरतो, व त्यामुळे आपण एकमेकांचे अनुभव समजू शकतो, हे कॉलिंगवुडचे म्हणणे योग्यच आहे. पण त्याने भाषा ही मूलतः आविष्काररूप असल्याचे सांगून आविष्काराची सांगड ज्ञान-प्रक्रियेतील एका अवस्थेशी जोडली आहे. भाषेच्या या कथित मूलस्रोताशी प्रत्येक भाषा-व्यवहाराचा पक्का सांधा जोडल्याशिवाय कोणत्याही भाषिक व्यवहाराबद्दल विचार करायला कॉलिंगवुड तयार नाही असे दिसते. याचे कारण असे असावेः क्रोचेप्रमाणे तोही व्यवहारात्मक (practical) कृतीमध्ये ज्ञानात्मक कृती ही एक आवश्यक पूर्वअट म्हणून अंतर्भूत असते, असे मानीत असावा. आविष्कारपूर्व निवडीची शक्यता त्याने नाकारण्यामागे हेच कारण असावे, आणि संकल्पनात्मक विचारात आविष्कारात्मक पातळीवरचे ज्ञान हे अशाच प्रकारे अंतर्भूत असते, अशी भूमिका क्रोचेप्रमाणे कॉलिंगवुडनेही घेतल्याचे दिसते.

भाषेबद्दल यापेक्षा वेगळी भूमिका घेता येते व ती कॉलिंग-वुडच्या भूमिकेपेक्षा जास्त फलदायी, व वास्तवदर्शीही ठरण्याची बरीच शक्यता आहे. या भूमिकेची ओळख आपण काही प्रमाणात याआधी करून घेतलीही आहे. भाषा ही मूलतः (भावना-) आविष्कारस्वरूप असते, असे मानण्याऐवजी ती मूलतःच विविध-स्वरूपी आहे, असे मानता येईल. माणूस एकाचवेळी माहिती मिळविण्यासाठी व देण्यासाठी, विचार करण्यासाठी, विनंती करण्यासाठी, आज्ञा देण्यासाठी, आपल्या कृतींमागील हेतू स्पष्ट करण्यासाठी, भावना जागृत करण्यासाठी किंवा त्यांचा आविष्कार करण्यासाठी... भाषा वापरीत असतो; हे स्वाभाविकच आहे. कारण, माणूस एकाच वेळी विविध जीवनव्यापारांमध्ये गुंतलेला असतो. यांपैकी कोणताही व्यापार पहिला किंवा मूलभूत आहे

अनुक्रमणिका

असे मानणे चूक ठरेल. कोणताही एक व्यापार इतरांपेक्षा कालानुक्रमे किंवा तर्कदृष्ट्या आधी आहे, असे म्हणणे वस्तुस्थितीला धरून होणार नाही.

जाता-जाता दोन मुद्यांना स्पर्श करणे जरूर आहे. त्यातील पहिला मुद्दा कॉलिंगवुडच्या कलास्वरूपशास्त्राविषयीचा नसून त्याच्या एकूण तत्त्वज्ञानात्मक भूमिकेविषयीचा आहे. त्याच्या म्हणण्याप्रमाणे प्रत्येक माणूस हा सांत जीव आहे, आणि त्याच्या-सारख्याच सांत जीवांच्या समूहात तो राहतो. एक व्यक्ती म्हणून आपल्या स्वतःच्या अस्तित्वाची त्याला जी जाणीव येते त्यात आपल्यासारख्या इतर व्यक्तींच्या अस्तित्वाची जाणीवही अंतर्भूत असते. ('Each one of us is a finite being, surrounded by others of the same kind; and the consciousness of our own existence is also the consciousness of these others.' p. 248). कोणालाही आपल्या स्वतःच्या सांतपणाची जाणीव कशी होते? आपल्यासारख्याच इतर मानवी व्यक्तीही सांत आहेत ही जाणीव कशी होते? आपला स्वतःचा सांतपणा व इतरांचा सांतपणा या दोन्ही गोष्टी इतर कशाच्या तरी अनंततेच्या तुलनेमुळे आपल्या लक्षात येत असणार. कारण, वरीलपैकी कोणत्याही एकाच्या सांततेमुळे दुसऱ्याच्या सांततेची जाणीव निर्माण होणे शक्य दिसत नाही. ज्या अनंततेमुळे सर्वच व्यक्तींच्या सांततेची जाणीव निर्माण होते ती ईश्वराची, किंवा विश्वचैतन्याची अनंतता मानायची का? ती तशी मानल्यास पुढचा प्रश्न असा, की एका बाजूला ईश्वर/विश्वचैतन्य व दुसऱ्या बाजूला जाणीवयुक्त सांत मानवी व्यक्ती यांच्यातील संबंध कोणत्या प्रकारचे आहेत? या विषयी कॉलिंगवुडने प्रस्तुत पुस्तकात काहीच सांगितलेले नाही. यावर असे म्हणता येईल, की कलास्वरूपशास्त्रावरील पुस्तकात त्याने अशा अतिभौतिकीय प्रश्नांची चर्चा करावी अशी अपेक्षा करणे हे योग्य नाही; पण हे उत्तर सर्वांना पटेलच असे वाटत नाही.

दुसरा प्रश्न भाषेविषयीचा आहे, व तो कलास्वरूपशास्त्राच्या कक्षेत बसेल असा आहे. सर्व माणसांमध्ये ज्ञानप्रक्रिया ही अपरिहार्यपणे एकाच प्रकारे चालते, असे अनेक तत्त्वज्ञ मानतात. (उदाहरणार्थ, कान्ट). कॉलिंगवुडने हेच गृहितकृत्य मान्य केलेले दिसते. त्याच्या मते सर्व माणसांमध्ये फीलिंग ही अनुभवाची पहिली पायरी असते. लक्ष देण्याच्या क्रियेमुळे फीलिंगचे रूपांतर आयडियामध्ये होते. त्यापुढची पायरी विचाराची. हा क्रम सर्व माणसांमध्ये सारखाच असतो. कोणत्याही दोन पायऱ्या घेतल्या तर पहिली पायरी ही दुसरीशिवाय असू शकते, पण दुसरी ही पहिलीशिवाय असू शकत नाही; असा अन्योन्य संबंध त्यांच्यात असतो. वरील प्रक्रियेतील पायऱ्यांचे स्वरूप, या पायऱ्यांमध्ये असलेले संबंध यांच्याविषयी ज्ञानशास्त्रीय प्रश्न निश्चितच निर्माण होतात. उदाहरणार्थ, लक्ष देण्याच्या क्रियेमुळे विशेषाचे जे ज्ञान होते त्यात काल, अवकाश, संकल्पना व त्यांच्या साहाय्याने केलेले वर्गीकरण अंतर्भूत नसते, हा कॉलिंगवुडचा दावा बरोबर आहे का? या प्रश्नांचा आपण काही प्रमाणात विचार केलाही आहे. कॉलिंगवुडने ज्ञानप्रक्रियेतील वेगवेगळ्या अवस्थांचा संबंध आविष्काराच्या वेगवेगळ्या प्रकारांशी लावला आहे. जाणिवेच्या अगदी पहिल्या पातळीवर – म्हणजे जेथे 'स्व'ची जाणीव निर्माण झालेली असते व लक्ष देण्याच्या क्रियेमुळे अनुभव-विषयाच्या वैशिष्ट्यपूर्णतेचीही जाणीव झालेली असते त्या पातळीवर – केलेल्या स्व-नियंत्रित आविष्काराला कॉलिंगवुड भाषा म्हणतो. त्याने भाषेचा विचार ज्ञानप्रक्रियेशी अनिवार्यपणे संलग्न असलेली गोष्ट म्हणून केलेला आहे; पण भाषेबद्दलचा विचार करण्याचे, तिचा अभ्यास करून सिद्धांतन करण्याचे इतरही मार्ग आहेत हे वर आलेले आहे. त्यांच्या तुलनेने कॉलिंगवुडचा सिद्धांत हा अनुभवावर आधारलेला नसून ज्ञानशास्त्रासारख्या बाहेरच्या क्षेत्रातून आणून भाषेवर लादल्यासारखा वाटतो. यासाठी पुरावा म्हणून काही गोष्टींचा विचार करू. भाषेचे अगदी पहिले स्वरूप म्हणजे भावनाविष्कार होय. या सिद्धांतावरील काही आक्षेपांचा आपण वर विचार केल्याचे वाचकाला आठवत असेल. भाषेचे मूलभूत वैशिष्ट्य आविष्कारात्मकता आहे इतकेच कॉलिंगवुड सांगत नाही. हे वैशिष्ट्य भाषेच्या प्रत्येक स्वरूपात अपरिहार्यपणे उपस्थित असते, असेही तो सांगतो.

भाषा भावाविष्काराखेरीज इतरही गोष्टी करते या वस्तु-स्थितीचा व आपल्या भावाविष्कारवादी सिद्धांताचा मेळ कसा घालायचा या प्रश्नाकडे आता कॉलिंगवुड वळणार आहे. तो म्हणतो की कला (= भाषा) नेहमीच आणि अपरिहार्यपणे भावनेचाच आविष्कार करते हे खरे; पण भावना-भावनांमध्ये भेद असतात हे विसरून चालणार नाही. सर्वच भावना केवळ लक्ष देण्याच्या क्रियेमुळे निर्माण होणाऱ्या कल्पनांवरील (आयडियांवरील) भावना-भाराच्या स्वरूपाच्या नसतात. एक विचारवंत म्हणून प्रत्येक विचारवंताच्या काही खास भावना असतात. ('... the emotions of a thinker...' p. 252). कल्पनात्मकतेच्या पातळी-वरचा आपला अनुभव-विषय म्हणजे संवेदना नव्हे, तर संवेदनेवर लक्ष केंद्रित केल्याने आजुबाजूच्या इतर सर्व गोष्टींपासून अलग केलेली कल्पना होय. ही कल्पना स्वतःच्या वैशिष्ट्यपूर्णतेसह आपल्यासमोर उभी राहते. ती पूर्णपणे स्वयंपूर्ण व एकटी, सुटी

असते. ती काय आहे आणि काय नाही, ती कोणत्या कारणामुळे निर्माण झाली ती कशी आहे आणि कशी असायला हवी, इत्यादी प्रश्न तिच्या संदर्भात अप्रस्तुत ठरतात. कारण, कल्पनात्मकतेच्या पातळीवर असताना आपण पाहायचे असते फक्त एका सुट्या, वैशिष्ट्यपूर्ण कल्पनेकडे. ती जगातील इतर गोष्टींशी कोणत्या संबंधांनी (relations) जोडली गेली आहे, हे पाहणे या पातळीवर प्रस्तुत नसते. जर या संलग्न झालेल्या गोष्टींकडे आपण कल्पनात्मकतेची पायरी न सोडता पाहिलेच, तर त्या गोष्टी प्रस्तुत कल्पनेने आपल्यामध्ये जणू शोषून घेतल्या आहेत, तिच्याशी त्या निःशेषपणे एकरूप झाल्या आहेत, असे आपल्या ध्यानात येईल. हे स्पष्ट करण्यासाठी कॉलिंगवुडने एक उदाहरण दिले आहे. समजा, आपण एका पक्ष्याचा आवाज ऐकतो आहोत. जर आपण संवेदनेच्या पातळीवर असलो तर आपल्या कानावर क्षणिक नाद पडतील. जर आपण कल्पनात्मकतेच्या पातळीवर असलो तर आपल्याला नादांची शृंखला ऐकू येईल (उदाहरणार्थ, 'कुकुच कू', 'कुहू कुहू'). जर आपण या पक्ष्याचा आवाज मे महिन्यात ऐकत असलो, तर त्या आवाजाच्या जोडीला आपण त्या पक्ष्याचा जानेवारी महिन्यात ऐकलेला आवाज हाही मनासमोर आणू शकू. हे आवाज आपल्याला सुटे सुटे ऐकू येणार नाहीत, तर ते एकमेकांशी एकरूप झालेले असे ऐकू येतील, असा कॉलिंगवुडचा दावा आहे. दोन आवाज वेगळे ऐकू येतात असे म्हटले तर त्यांच्यातील संबंधाची वेगळी जाणीवही होते, असे मानावे लागेल; पण कॉलिंगवुडला हे अमान्य आहे. त्याच्या मते कल्पनात्मकतेच्या पातळीवर जी विविधता अनुभवाला येते ती पूर्णपणे एकजीव झालेल्या स्वरूपातच अनुभव-विषय होते. यासंबंधीचे त्याचे पृ. २५३ वरील सर्व विवेचन मुळातून वाचण्यासारखे आहे. त्यातला काही भाग येथे उद्धृत केला आहे: 'For example: I listen to a thrush singing. By mere sensation I hear at any given moment only one note or one fragment of a note. By imagination what I have been hearing continues to vibrate in my thought as an idea, so that the whole sung phrase is present to me as an idea at a single moment... Thus what I imagine, however complex it may be, is imagined as a single whole, where relations between the parts are present simply as qualities of the whole.' (p. 253). वरील विवेचनाविषयी दोन प्रकारच्या शंका निर्माण होतात. पहिल्या प्रकारची शंका आपल्या अनुभवाची साक्ष काढल्यावरोबर मनात येते. अनेकतेतील अशा तऱ्हेच्या एकतेचा अनुभव आपल्याला आल्याचा अनेक लोक दावा करू शकतील. भारतीय साहित्यशास्त्रातील उदाहरण द्यायचे, तर पाडवाचा उल्लेख करता येईल. त्यात अंतर्भूत असलेल्या सहा रसांचा आपल्याला वेगवेगळा अनुभव येत नाही. समष्टिवादी मानसशास्त्राच्या (Gestalt psychology) तत्त्वानुसार असा वेगवेगळा अनुभव कधी येतच नसतो. आपल्याला फार जवळचे एक उदाहरण घेऊ. चहा पिताना येणारा अनुभव हा या अर्थाने एकात्मतेचा अनुभव ठरला तरी, तो खराच तसा अनुभव असतो का, याची तपासणी करायला हवी. आपण नेहमी जो चहा पितो तोच आज वेगळा लागला, तर आपण विचारतो की 'साखर घालायची राहिली का?', 'दुधाचे पातेले जळले होते का?' नेहमीच्या चहात काय घालण्यात येते, व ते किती प्रमाणात उपस्थित असणे अपेक्षित आहे, याची माहिती आपल्याकडे नसती तर हे प्रश्न आपण विचारलेच नसते. पण यावर असे उत्तर देता येईल, की या पातळीवर संकल्पना व संबंध नसतातच, असा कॉलिंगवुडचा दावा नाही. आपल्यासमोर जी वैशिष्ट्यपूर्ण कल्पना उभी असते तिच्यात हे दोन्ही घटक एकरूप झालेले असतात, त्यांचे वेगवेगळे अस्तित्व आपल्याला जाणवत नाही. जोपर्यंत आपल्या अपेक्षेप्रमाणे गोष्टींचे मिश्रण उपस्थित असते तोपर्यंत त्यांचे वेगळे अस्तित्व जाणवत नाही हे खरे; पण अपेक्षिल्यापेक्षा थोडेजरी वेगळे काही घडले की, आपल्या ज्ञानात्मक संचिताचा प्रस्तुत तेवढा भाग स्पष्टपणे आपले मार्गदर्शन करू लागतो, व कोणत्याही मिश्रणातील वेगवेगळ्या घटकांचे पृथक ज्ञान आपल्याला होते. जे एरवी अस्फुट स्वरूपात असते, ते आता स्फुट स्वरूप धारण करते. दुसरे उदाहरण काल व अवकाश यांच्याबद्दल आपल्याला जे ज्ञान असते त्याचे घेऊ. हे ज्ञानही आपल्या बहुतेक सर्व अनुभवात उपस्थित असते. गवयाची तान म्हणजे स्वरांची नुसती एकात्म अनुभूती नव्हे. एका स्वरसंगतीचे भाग म्हणून गवयाचे सर्व स्वर एकात्म, एकत्र संश्लेपित झालेले हवेत हे खरे; पण ते कालाच्या परिमाणात वेगवेगळ्या जागी असले पाहिजेत, ते त्या त्या जागी आहेत हे ऐकणाऱ्याला नीटपणे जाणवले पाहिजे. नाहीतर *तानेचा* अनुभव येणार नाही. या उदाहरणात पृथगात्मतेचा लोप न होता मिळालेल्या एकात्मतेचा अनुभव अपेक्षित असतो. तो *केवळ* एकात्मतेचा अनुभव बनून चालणार नसते. सुबक घडणीच्या सोन्याच्या दागिन्याची वैशिष्ट्यपूर्णता तो दागिना वितळवून तयार झालेल्या सोन्याच्या गोळ्याच्या स्वरूपात दिसत नसते. सर्वच मानव अनुभवांबद्दल हे खरे आहे. याकडे कॉलिंगवुडने नीट लक्ष दिलेले नाही, हे त्याने मांडलेल्या वरील सिद्धांतावरून स्पष्ट होते.

अनुक्रमणिका

कॉलिंगवुडच्या मते कल्पनात्मकतेच्या पुढची पायरी ही विचाराची पायरी होय. या पायरीवर आपण आपल्यापुढच्या अनुभवविषयाचे त्याच्या विविध भागांमध्ये विभाजन करीत असतो. याआधी जे एकात्म होते त्याचे विभाजन वेगवेगळे घटक व त्यांच्यातील संबंध यांच्यामध्ये होते. हे कार्य करणारी शक्ती म्हणजे विश्लेषणात्मक विचार (analytic thought) होय (पृ. २५३). भाषेचे मूल स्वरूप म्हणजे भावनांचा आविष्कार हे जरी खरे असले तरी, कल्पनात्मकतेच्या वरच्या, म्हणजे वैचारिकतेच्या पातळीवरील अनुभवाच्या आविष्कारासाठी भाषेला आपल्या स्वरूपात काही बदल घडवून आणावे लागतात. ('Language has to be adapted to the expression of these new kinds of experience. For this purpose it has itself to undergo parallel changs.' p. 254).

प्रथम भाषेचे व्याकरणाच्या पद्धतीने विश्लेषण करण्यात येते. या प्रक्रियेच्या तीन अवस्था कॉलिंगवुडने कल्पिल्या आहेत. पहिल्या अवस्थेत भाषेविषयीच्या दृष्टिकोनात एक महत्त्वाचा फरक केला जातो. खरे म्हणजे भाषा ही एक क्रिया (activity) आहे; पण वैय्याकरणी हा, आविष्कार करणे या क्रियेचे विश्लेषण करीत नाही. या क्रियेचे जे कथित फल आहे त्याचे विश्लेषण करणे हे वैय्याकरणी विद्वानाचे उद्दिष्ट असते. कॉलिंगवुडच्या मते आविष्कार-क्रियेचे हे कथित फल खऱ्या अर्थाने अस्तित्वात नसते. त्याला केवळ अतिभौतिकीय भ्रम म्हणणे योग्य ठरेल. ('This product of the activity of speaking is nothing real; it is a metaphysical fiction.' p. 254). या भ्रमरूपी गोष्टीच्या अस्तित्वावर लोक विश्वास तरी कसा ठेवतात? यावर कॉलिंगवुडचे उत्तर असे, की कारागिरीच्या सैद्धांतिक भूमिकेतून भाषेचा विचार केला, तर भाषा ही क्रिया नसून कोणत्यातरी क्रियेचे फल आहे, हा निष्कर्ष निघणे स्वाभाविक आहे. कारागिरीचा उद्देश काहीतरी गोष्ट, पदार्थ घडविणे हा असतो. आविष्काराच्या क्रियेचा उद्देश भाषा नावाचा पदार्थ घडविणे हा असणार हे ओघानेच येते. कारागिरीची तात्त्विक चौकट स्वीकारली की आपले लक्ष क्रियेकडे न वळता त्या क्रियेच्या फलिताकडे वळणे स्वाभाविक आहे. कॉलिंगवुडच्या मते या सर्व दोषांचे मूळ चुकीचे प्रतिमान स्वीकारण्यात सापडते. अभ्यासकाला आपल्या विषयात खरीखुरी मर्मदृष्टी जरी मिळाली तरी, पूर्वस्वीकृत अशा चुकीच्या प्रतिमानामुळे त्याचे सर्व सिद्धांतन चुकीच्या मार्गाने कसे जाते, याची उदाहरणे कॉलिंगवुडने पुस्तकात या आधीही दिली असल्याचे वाचकास आठवत असेल.

भाषा म्हणजे एक क्रिया नसून त्या क्रियेचे फल – एक पदार्थ किंवा वस्तू – असे मानल्यावर वैय्याकरणी त्या पदार्थाच्या शास्त्रशुद्ध अभ्यासाकडे वळतो. सुरुवातीलाच तो अभ्यासविषयाचे पृथक्करण करून त्याचे भाग वेगळे करतो. आता पुढची पायरी म्हणजे वरील पृथक्करणातून निघालेल्या भागांचे एकमेकांशी काय संबंध आहेत हे शोधणे. वैय्याकरणी तीन प्रकारचे वर्ग कल्पितो. पहिला वर्ग शब्दांचा. कॉलिंगवुडच्या मते आविष्काराच्या क्रियेत कोणताही शब्द फक्त एकदाच येऊ शकतो; पण क्रियेच्या ऐवजी आपण जर त्या क्रियेतून निर्माण केलेल्या पदार्थांचा विचार करू लागलो, तर एकमेकांशी साम्य असलेले अनेक एकक मिळू शकतील. पुन्हा पुन्हा अवतीर्ण होणाऱ्या कोणत्याही एका शब्दाची भ्रामक कल्पना वर सांगितल्याप्रमाणे निर्माण होते. या शब्दांना पूर्णपणे समानार्थक ठरतील असे शब्द नसतात; पण असे लुटुपुटीचे समानार्थक शब्द बनविले जातात. जर 'माणूस' हा शब्द आविष्काराच्या क्रियेतून बाहेर काढला गेला व अशा संदर्भरहित अवस्थेत त्याचा अर्थ पक्का करण्यात आला, तर तो शब्द एकच शब्द म्हणून, वेगवेगळ्या आविष्कारांमध्ये लोकांना दिसू लागणे अगदी स्वाभाविक आहे. 'माणूस', 'माणसे', 'माणसाला' यांना अनेक शब्द मानायचे, की एकाच शब्दाची विभक्ति वगैरेंमुळे होणारी रूपे मानायचे? शब्दाला स्थिर पदार्थ बनविले, की 'माणूस' हा एक शब्द व 'माणसे' इत्यादींना त्याची विविध रूपे मानणे हे सोयीचे ठरते. शब्द हे सामान्यपणे वाक्याचे घटक म्हणून आपल्या परिचयाचे असतात. वाक्याचे घटक म्हणून ते वाक्यरचनेच्या नियमांनी बांधले जातात. वैय्याकरणी हा भाषेच्या जिवन्त शरीराचे स्वरूप जाणू इच्छिणारा शास्त्रज्ञ नसून, मटण-मार्केटात विकता येतील असे त्या शरीराचे तुकडे करणारा खाटीक आहे, असे कॉलिंगवुडचे मत आहे (पृ. २५७).

भाषा व व्याकरण यांच्यातील संबंधाबद्दलचे क्रोचेचे पुढील विवेचन येथे महत्त्वाचे ठरेलः 'आविष्कार अविश्लेष्य असतो. त्यामध्ये मुळात नाम, क्रियापद वगैरे वेगळे घटक नसतात. नाम किंवा क्रियापद यांचा विशिष्ट शब्दांमध्ये आविष्कार होतो व हे शब्द एकमेकांपासून अलग करता येतात, असे मानणेही चूक आहे. नामादी तथाकथित शब्दप्रकार अमूर्तीकरणाच्या क्रियेने वेगळे काढलेले असतात. ते वेगळे काढताना मूळ एकसंध आविष्काराला आपण नष्ट करीत असतो. क्रोचेच्या मते एकसंध वाक्य हीच एकमेव भाषिक वस्तुस्थिती (लिंग्विस्टिक रिॲलिटी) आहे. भाषेचे खरे स्वरूप वाक्यातच दिसते. "वाक्य" या शब्दाने वैय्याकरण्यांना जे अभिप्रेत असते ते क्रोचेला अभिप्रेत नाही. तो म्हणतो, की वाक्य म्हणजे एका पूर्ण अर्थाचा आविष्कार करणारा

एक सेंद्रिय बंध (ऑरगॅनिझम). अशा वाक्याची मर्यादा लहानमोठी असू शकते. एखाद्या वाक्यात केवळ एक उद्‌गारवाचक शब्द असेल, तर दुसरे वाक्य म्हणजे एखादे महान काव्य असेल!' (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. २६०).

'प्रत्येक आविष्कार हा वैशिष्ट्यपूर्ण व अनन्यसाधारण असतो, असे मत सौंदर्यशास्त्रज्ञांप्रमाणे भाषाशास्त्रज्ञांनीही मान्य केले आहे, असे क्रोचे म्हणतो. प्रत्यक्ष उच्चारला जाणारा शब्द हाच खऱ्या अर्थाने शब्द असतो. तो शब्द एका विशिष्ट आशयाचा आविष्कार करतो. अशा आशयासाठी दुसरा कोणताही शब्द चालत नाही. यावरून असे लक्षात येते, की कोणत्याही शब्दाला खरोखर समानार्थवाचक असलेला प्रतिशब्द असूच शकत नाही. भाषांतराची अशक्यताही सौंदर्यशास्त्रज्ञांप्रमाणे भाषाशास्त्रज्ञांनी मान्य केली आहे. वर क्रोचेने "प्रत्यक्ष उच्चारला जाणारा शब्द हाच खऱ्या अर्थाने शब्द असतो" असे म्हटले आहे; पण आपण सामान्यपणे असे मानतो, की भाषेत तयार शब्दांचा संग्रह असतो व या शब्दांच्या साहाय्याने आपण आपला भाषिक व्यवहार करतो. दुसरे असे, की कोशात प्रत्येक शब्दाची व्याख्या दिलेली असते, त्याच्याशी समानार्थक असलेल्या प्रतिशब्दांची यादी दिलेली असते. परंतु आविष्काराच्या जिवंत संदर्भापासून तोडून एकत्रित केलेल्या शब्दांना क्रोचे शब्द म्हणून मानायलाच तयार नाही. त्याच्या मते खरा शाब्दिक/भाषिक आविष्कार हा विशिष्ट संवेदनात्मक आशयातूनच निर्माण होतो; व कोणत्याही आशयाचा फक्त एकच आविष्कार संभवतो, आणि आशय सारखा बदलत असल्याने आविष्कारही सतत बदलत असतात. म्हणून कोणत्याही तयार शब्दांच्या साहाय्याने आविष्कार निर्माण होत नाही. आजचा सुसंस्कृत माणूस शतकानुशतकांचे भाषिक संचित घेऊनच जगतो. तो पूर्वाविष्कारांच्या वातावरणात वाढत असतो. म्हणून इतरांनी वापरलेल्या शब्दांचाच तो उपयोग करतो असे आपल्याला वाटते; पण माणसाचा प्रत्येक भाषिक आविष्कार हा नवनिर्मितीच्या स्वरूपाचा असतो. जे शब्द पूर्वी होते ते शब्द माणूस जसेच्या तसे वापरतो, असे कधीच होत नाही. जुना वाटणारा, कोशात ग्रथित झालेला प्रत्येक शब्द हा जेव्हा प्रत्यक्ष आविष्काराचा भाग होतो, तेव्हा तो नवाच असतो... जिवंत आविष्कार वाङ्मयीन कलाकृतींमध्ये सापडतात. या कलाकृतींच्या, म्हणजे जिवंत आविष्कारांच्या पलीकडे भाषा असत नाही. कोणत्याही समाजाची भाषा म्हणजे त्या समाजाची कला.' (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. २६१-६२).

'गैरसमजामुळेच लोक एखाद्या गद्यग्रंथाचे प्रकरण, परिच्छेद, वाक्य, वाक्यांश, शब्द, इ. घटकांत विश्लेषण करू लागले. बरोबर अशीच चूक काही भाषाशास्त्रज्ञांनीही केली आहे. ते स्वर, व्यंजने, शब्दावयव (सिलॅबल), शब्द, इ. घटकांमध्ये भाषेचे विश्लेषण करतात व... [त्यांना] ते भाषेचे प्राथमिक घटक मानतात. पण क्रोचेचे म्हणणे असे, की हे भाषेचे विश्लेषण नसून प्राकृतिक नादमालिकेचे विश्लेषण असते. त्यामुळे या भाषाशास्त्रज्ञांच्या हाती भाषेचे घटक लागत नसून प्राकृतिक नादांचे घटक लागतात. हे घटक व्यक्तिशः कसल्याच अर्थाचा आविष्कार करीत नाहीत. मग त्यांना *भाषेचे* घटक का म्हणायचे? शाब्दिक आविष्कारात शब्दांचा नाद अंतर्भूत असतो. वर उल्लेखिलेल्या भाषाशास्त्रज्ञांनी हा नाद अर्थापासून वेगळा केला, व मग त्याचे प्राकृतिक नाद म्हणून विश्लेषण व वर्गीकरण केले. भाषिक आविष्कार म्हणजे प्राकृतिक नाद नव्हे, हे जर त्यांच्या लक्षात आले असते, तर त्यांनी ही चूक केली नसती. शब्दांतील मूळ धातूंचा (रूट्स) शोध घेण्याच्या प्रयत्नांनाही काहीच तात्त्विक पाया नाही.' (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. २६४).

वैय्याकरणी विद्वानाचे उद्दिष्ट काहीही असो, त्याच्याकडून अजाणता एक महत्त्वाचे काम काही प्रमाणात तडीस जाते, असे कॉलिंगवुड म्हणतो. व्याकरणाचा खरा उपयोग सैद्धांतिक नव्हे, तर व्यावहारिक पातळीवर होतो. तो उपयोग म्हणजे मुळात भावाविष्कारासाठी निर्माण झालेल्या भाषेला विचारांच्या आविष्कारासाठी सक्षम करणे. या दिशेने भाषेबद्दल विचार करणारे लोक काही वेळा अगदी टोकाची भूमिका घेतात. अशा लोकांमध्ये 'पारंपरिक तर्कशास्त्रा'च्या (traditional logic) क्षेत्रातील ॲरिस्टॉटलपासून आधुनिक काळातील तार्किक अनुभववाद्यांपर्यंत अनेक तत्त्वज्ञांची गणना करावी लागते. त्यांचे म्हणणे असे, की अनेक माणसांना केवळ विचारांच्या आविष्कारासाठी भाषेचा उपयोग करायचा असतो, पण दैनंदिन जीवनातील भाषेतील द्व्यर्थित्वामुळे आणि नेमकेपणाच्या अभावामुळे त्यांना त्यांचे उद्दिष्ट गाठता येत नाही. त्यांच्या मते सर्वांनी फक्त विवक्षित 'तार्किक आकारां'च्या (logical forms) शिस्तबद्ध चौकटींच्या साहाय्याने विचारांचा आविष्कार करावा. याच मार्गाने गेल्यास दैनंदिन भाषेमुळे उत्पन्न होणाऱ्या अडचणींवर मात करता येईल. कॉलिंगवुडच्या मते तर्कशास्त्रज्ञ जेव्हा असा युक्तिवाद पुढे मांडतात तेव्हा ते प्रचलित भाषेविषयी एखादा नवा सिद्धांत सांगत नसतात. ते भाषेचे स्वरूप पूर्णपणे बदलण्याचा प्रस्ताव मांडत असतात. भाषेचे मूळचे आविष्कारात्मक स्वरूप नष्ट करून ते तिला प्रतिकात्मक बनविण्याच्या प्रयत्नात असतात (*प्रिन्सिपल्स*, पृ. २६१-६२). कॉलिंगवुडच्या मते हे प्रयत्न फक्त काही प्रमाणात यशस्वी होतात. ते जर पूर्णपणे यशस्वी झाले, तर खरी भाषा व

प्रतिकात्मता यांच्यामधील ताण पराकोटीला जाऊन त्यांची एकमेकांपासून पूर्ण फारकत होईल.

अशी फारकत झाली, तर काय होईल याची कल्पना भाषेच्या दोन उपयोगांमधील भेदाची जी चर्चा आय्.ए. रिचर्ड्सने केली आहे तिच्यावरून येऊ शकेल. रिचर्ड्सने आपल्या *द प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिझम* या पुस्तकात भाषेचे वैज्ञानिक व भावनात्मक असे दोन उपयोग सांगितले आहेत. कॉलिंगवुडच्या मते रिचर्ड्सचा भाषेविषयीचा मूलभूत दृष्टिकोनच चुकीचा आहे. भाषेकडे तो कारागिरीच्या तात्त्विक चौकटीतून पाहतो. त्यामुळे भाषा क्रियास्वरूप आहे असे न मानता ती एखाद्या उपयुक्त अवजारासारखी आहे असे तो स्वाभाविकपणे मानतो, आणि म्हणूनच भाषेचा वैज्ञानिक उपयोग म्हणजे वस्तुस्थितीचे यथार्थ वर्णन करणारी विधाने, व तिचा कलात्मक उपयोग म्हणजे भावनाविष्कार किंवा भावनाजागृती साधणारी वाक्ये, असे विभाजन तो करू शकतो. कॉलिंगवुडच्या मते भाषेचे खरे स्वरूप लक्षात घेतले, तर हे विभाजन तात्त्विकदृष्ट्या चूक ठरते. कारण, त्याच्या मते जी भाषा आपल्या भावनाविष्कारस्वरूपाचा त्याग करते ती भाषाच राहू शकत नाही. भाषेला वैचारिकतेच्या आविष्कारासाठी सक्षम करण्याच्या भरात काही विचारवंत तथाकथित वैज्ञानिक भाषेला आपले भाषापण घालवायला म्हणजेच आत्मघात करायला भाग पाडतात. रिचर्ड्सने यासंबंधी केलेला प्रयत्न याचीच साक्ष देतो. भाषेला आत्मघाताच्या मार्गाने न्यायचे टाळून देखील रिचर्ड्सला अभिप्रेत असलेला विभाजनाचा सिद्धांत मांडता येऊ शकेल. पण मग तो वैज्ञानिक व कलात्मक भाषा यांच्यातील भेदाचा सिद्धांत राहणार नाही. कलात्मक, म्हणजेच भावनाविष्कारात्मक भाषेच्या एकूण वर्गात खास वैचारिकतेच्या आविष्कारासाठी सक्षम बनविलेली भाषा असा उपवर्ग कल्पून तो सिद्धांत मांडावा लागेल. ('... it is a distinction within artistic discourse, between artistic discourse as such and artistic discourse subserving the purposes of intellect.' p. 263).

कॉलिंगवुडच्या मते भाषेला केवळ वैचारिकतेच्या आविष्कारासाठी राबविण्याचा कितीही नेटाने प्रयत्न केला तरी, तिच्यातील भावाविष्कारात्मकतेचा भाग पूर्णपणे कधीच नष्ट होत नसतो. माणूस केव्हा बोलतो? एखाद्याला सत्य सापडले म्हणजे लगेच तो त्याबद्दल इतरांशी बोलतो असे नाही. सापडलेले सत्य सद्यःस्थितीत महत्त्वाचे ठरेल, असे वाटले तरच तो बोलतो. असे एखादे महत्त्वाचे सत्य सांगताना तो अशी भाषा वापरतो, की ऐकणाऱ्याच्या मनावर ते महत्त्व ठसले पाहिजे. त्याची शब्दयोजना, त्याच्या बोलण्यातील चढउतार यांच्याकडे नीट लक्ष दिले म्हणजे त्याच्या भाषेतील भावनाविष्कारात्मकतेचा घटक डोळ्यात भरतो. माणूस जेव्हा बोलतो तेव्हा तो सर्व वेळ एकाच भावावस्थेत असतो, असे नाही. बोलताना कधी त्याला आत्मविश्वास वाटत असतो, तर कधी त्याला स्वतःची खात्री वाटत नसते. काही वेळा तो आर्जव करीत असतो, इतर काही वेळा तो रागावलेला असतो, आणि काही प्रसंगात त्याला इतरांच्या भूमिकांची गंमत वाटत असते. या वेगवेगळ्या भावना व हेतू यांचा आविष्कार माणसाच्या बोलण्यातून होत असतो. कॉलिंगवुडने येथे दिलेले उदाहरण त्याच्याच शब्दात वाचणे उचित ठरेल. 'When Dr. Richards wants to say that a certain view of Tolstoy's about art is mistaken, he says: "This is plainly untrue". Scientific use of language, certainly. But how delicately emotive! One hears the lecturing voice, and sees the shape of the lecturer's fastidious Cambridge mouth as he speaks the words. One is reminded of a cat, shaking from its paw a drop of the water into which it has been unfortunately obliged to step. Tolstoy's theory does not smell quite nice. A person of refinement will not remain in its company longer than he can help. Hence the abruptness: those four brief words say to the audience: "Do not think I am going to disgust you by dragging to light all the follies into which unreflective haste led this great man. Take courage; I dislike this chapter as much as you do; but it is going to be very short".' (p. 264). रिचर्ड्सच्या एका वाक्याभोवती कॉलिंगवुडने किती कौशल्याने कल्पनांचे जाळे विणले आहे हे पाहून वाचक कदाचित स्तिमित होईल; पण यातले काहीही खरे नसण्याची शक्यता सुद्धा मोठी आहे. खरे म्हणजे भाषेच्या वैज्ञानिक उपयोगाचे उदाहरण म्हणून कॉलिंगवुडने रिचर्ड्सच्या *प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिझम* मधील वाक्य घ्यायला नको होते. कारण, रिचर्ड्सने या पुस्तकात उपयुक्ततावादी मूल्यसिद्धांताचा मोठ्या हिरीरीने पुरस्कार करून तो मुख्यतः वाङ्मयीन अनुभवाला लावून दाखविण्याचा नेटाने प्रयत्न केलेला आहे. साहजिकच त्याची या पुस्तकातील शैली मूल्य-निर्लेप किंवा भावनिर्लेप नाही. येथे दिसणारा रिचर्ड्स हा वादात उतरलेला युयुत्सु लेखक आहे. त्याच्या प्रत्येक पुस्तकात दिसणारा रिचर्ड्स

असाच असतो असे नाही, आणि सर्व ठिकाणची त्याची शैली अशीच असते असेही नाही. खरे म्हणजे कॉलिंगवुडने युक्लिड किंवा आर्किमिडीज यांच्या लिखाणांतील उदाहरणे देणे आवश्यक होते. कारण, 'त्रिकोणाच्या अंतर्गत कोनांची बेरीज दोन काटकोनांचे इतकी असते' या विधानात कोणत्या भावनांचा आविष्कार झालेला आहे हे दाखविण्यात कॉलिंगवुडच्या सिद्धांताची खरी कसोटी आहे. येथेही मुळात नसलेले संदर्भ कल्पनेने पुरवून वरील विधानाच्या माथ्यावर भावनार्थ लादण्यात तो यशस्वी झाला नसताच असे नाही. हिरीरीने वाद लढणारा हिकमती वादपटू सामान्यांना अशक्य वाटणाऱ्या बऱ्याच गोष्टी करू शकतो.

जाणिवेच्या पहिल्या – म्हणजे लक्ष देण्याच्या – पातळीवर विशिष्ट प्रकारच्या भावना जागृत होतात. त्यांचा आविष्कार कसा होतो याची चर्चा कॉलिंगवुडने याआधी केली आहे. आता यापुढे जाऊन तो सांगतो, की याच्याहून वरच्या – म्हणजे बुद्धीच्या – पातळीवर त्या पातळीला व तिच्यावरील घटनादींना उचित ठरतील अशा खास भावनाही असतात. ('Intellect has its own emotions.' p. 267) एखादा वैज्ञानिक शोध लागला म्हणजे वैज्ञानिकात भावनाजागृती होते. अशा प्रत्येक प्रसंगी जागृत होणारी भावना त्या त्या प्रसंगाशी जणू जैविक संबंधाने संलग्न झालेली असते. ती साधारणीकृत भावना (generalized emotion) नसते. वाचकाला जर वरील युक्तिवाद पटला असेल, तर त्याला पुढचा मुद्दाही कदाचित पटेल. तो मुद्दा असा, की विशिष्ट विचाराशी संलग्न असलेल्या विशिष्ट भावनेचा आविष्कार हा त्या विचाराचाही आविष्कार ठरतो. ('If it is once granted that intellectualized language does express emotion, and that this emotion is not a vague or generalized emotion, but the perfectly definite emotion proper to a perfectly definite act of thought, the consequence follows that in expressing the emotion the act of thought is expressed too... The expression of a thought in words is never a direct or immediate expression. It is mediated through the peculiar emotion which is the emotional charge on the thought.' p. 267) वरील युक्तिवादशृंखलेतील प्रत्येक दुवा तपासून घेणे आवश्यक आहे. तसे केले नाही, तर कॉलिंगवुडच्या वैशिष्ट्यपूर्ण व प्रभावी विवेचनशैलीमुळे वाचकाची दिशाभूल होण्याची बरीच शक्यता आहे. या तपासणीच्या कामाची आपण सुरुवात केली आहे. तेच काम आता आपल्याला पूर्ण करायचे आहे.

बौद्धिकतेचा आविष्कार करणारी भाषा भावाविष्कारही करते, हा मुद्दा मांडताना कॉलिंगवुडने हातचलाखी केल्याचे आपण वर पाहिले आहे. त्याने दिलेले रिचर्ड्‌सचे उदाहरण जरी आपल्याला पटले तरी, एकूण बौद्धिकतेच्या भाषेबद्दलचा त्याचा मुद्दा आपल्याला मान्य करायलाच हवा असे नाही. कारण, रिचर्ड्‌सची *प्रिन्सिपल्स* मधील भाषा ही बौद्धिक व्यवहाराची प्रातिनिधिक भाषा नव्हे. खरे म्हणजे या व्यवहाराच्या संदर्भात तिला अपवादात्मकच म्हटले पाहिजे. जर गणित किंवा भौतिकशास्त्र या क्षेत्रांमधली उदाहरणे कॉलिंगवुडने दिली असती, तरच बौद्धिकतेच्या भाषेविषयीचा त्याचा मुद्दा सिद्ध झाला असता; पण त्याने हे केले नसल्याने, युक्तिवादांची साखळी येथे कच्ची झाली आहे. यावर कदाचित कॉलिंगवुड असा आक्षेप घेण्याची शक्यता आहे, की गणितादी शास्त्रांची भाषा ही खऱ्या अर्थाने भाषाच नव्हे; ती असते फक्त प्रतीकव्यवस्था; पण या आक्षेपात तथ्य नाही. जिच्यात दैनंदिन व्यवहारातील भाषेची वैशिष्ट्ये नाहीत त्या व्यवस्थेला कॉलिंगवुड भाषा हे नाव द्यायलाच नाकारतो. त्याने 'भाषे'ची व्याख्याच अशी केली आहे, की जिच्यात गणित, भौतिकशास्त्र इत्यादी क्षेत्रातील लिखाण बसूच शकत नाही. भाषा ही अपरिहार्यपणे भावनाविष्कारस्वरूप असते, असा पूर्वग्रह मनात ठेवून त्याने प्रत्यक्ष जीवनातील एकूण भाषाव्यवहारांचा विचार केला आहे. हा पूर्वग्रह भाषाविचारात उगम पावलेला नसून ज्ञानशास्त्रात जन्मलेला आहे. म्हणजे पर्यायाने भाषाविचारात तो उपरा आहे. कसलेही समर्थनीय कारण नसताना ज्ञानमीमांसा व भाषाविचार यांच्यात जैविक संबंध कल्पून कॉलिंगवुडने आपले भाषाशास्त्र व कलास्वरूपशास्त्र यांची उभारणी केली आहे. पूर्वग्रहाने विकृत झालेली वैचारिक चौकट स्वीकारल्यामुळे त्याचे वरील दोन्ही क्षेत्रांतील विवेचन चूक असणे फार संभवनीय ठरते.

एखादी हरवलेली गोष्ट सापडल्यामुळे आपल्याला स्वाभाविकपणे आनंद होईल. त्या गोष्टीचे महत्त्व व मूल्य यांच्यावर या आनंदाची तीव्रता अवलंबून असेल. हे सर्व स्वाभाविक आहे. आता, समजा, एखाद्याला दोन सारख्या महत्त्वाच्या व मूल्यवान गोष्टी अचानक सापडल्या. त्यामुळे त्याला होणाऱ्या आनंदांमध्ये गुणात्मक साम्य असते, असे मानायचे का? तसे मानल्यास, ते कसे सिद्ध करता येईल? जेव्हा आपण असे म्हणतो, की '*क्ष* ला पुत्रजन्मासारखा आनंद झाला', तेव्हा आपण विवक्षित वेळेच्या अनुभवाबद्दल बोलत नसून विवक्षित प्रकारच्या आनंदाबद्दल, म्हणजे आनंदाच्या एका विशिष्ट वर्गाबद्दल बोलत असतो.

आनंदाची तीव्रता, त्याची टिकून राहण्याची कमीअधिक क्षमता, ज्या गोष्टीमुळे तो निर्माण झाला आहे त्या गोष्टीची

जात, या व अशाच इतर वैशिष्ट्यांच्या साहाय्याने हे वर्गीकरण करता येते. जेव्हा आपण आपल्या आनंदाविषयी बोलतो, तेव्हा आपण या वर्गातील सभासद-घटकांविषयीच बोलत असतो. ज्यांचे वर्गीकरण झालेले नाही, करता येत नाही, करायचे नसते अशा पूर्णपणे सुट्या आनंदानुभवांविषयी आपण बोलत नसतो. अनुभवांचे वर्ग नसते तर लोकांमध्ये परस्परविनिमयच झाला नसता. जर *मानवी व्यक्ती* ही संकल्पना मानवसमूहात आपल्याप्रमाणे इतर अनेक व्यक्ती असण्यावर अवलंबून नसती, तर आपला इतरांशी किंवा आपल्या स्वतःशीदेखील संवाद होऊ शकला नसता, व एक मानवी व्यक्ती म्हणून आपल्याला अस्तित्व राहिले नसते. या चर्चेचे मर्म लक्षात आले म्हणजे कॉलिंगवुडचा पुढील परिच्छेदातील दावा अजिबात पटेनासा होतो: 'Intellect has its own emotions. The excitement which drove Archimedes from his bath naked through the streets was not a mere generalized excitement, it was specifically the excitement of a man who had just solved a scientific problem. But it was even more definite than that. It was the excitement of the man who had just solved the problem of specific gravity. The cry of "Eureka" which expressed that emotion looks, when written down, exactly like the "Eureka" of a man who has found his oil-flask; but to an attentive listener it was assuredly very different. It announced not just any discovery, but a scientific discovery. And if there had been among the passers-by a physicist as great as Archimedes himself, who had come to Syracuse in order to tell Archimedes that he had discovered specific gravity, it is not impossible that he might have understood the whole thing, and burst from the crowd, shouting, "So have I!".' (p. 267).

या परिच्छेदाची तपशिलवार चर्चा करण्याची जरूरी नाही. फक्त जाता-जाता एका प्रश्नाकडे वाचकाचे लक्ष वेधावेसे वाटते. आर्किमिडीजची 'युरेका' या आरोळीमधील अनन्यसाधारण भावना परगावाहून आलेल्या भौतिकशास्त्रज्ञाला अगदी बरोबर कळली, हे कॉलिंगवुडला *स्वतःला* कसे कळले? कॉलिंगवुडचा सिद्धांत स्वीकारल्यास असे मानावे लागेल, की प्रत्येक बौद्धिक घटितावरोबर केवळ त्याचीच अशी एक खास भावना असते, व त्या भावनेचा फक्त तिचाच असा एक खास आविष्कार असतो. पुढे कॉलिंगवुड सांगतो, की विचाराचा प्रत्यक्ष, सरळ (direct, immediate) भाषिक आविष्कार कधी होत नसतो. त्या विचाराला स्वतःचा असा एक भावना-भार असतो. प्रत्यक्ष आविष्कार होतो तो या भावना-भाराचा, मुळात त्या विचाराचा नव्हे. जेव्हा माणूस इतरांना आपला विचार विशद करून सांगत असतो, तेव्हा तो त्या विचारावरच्या भावना-भाराचा प्रत्यक्ष आविष्कार करीत असतो. या आविष्कृत भावनेचा मागोवा घेत-घेत तिच्या मुळाशी असलेल्या नेमक्या विचारापर्यंत ऐकणाऱ्याने पोचावे, असे आवाहन बोलणाऱ्याच्या शब्दांत असते. ('The expression of a thought in words is never a direct or immediate expression. It is mediated through the peculiar emotion which is the emotional charge on the thought. Thus, when one person expounds his thought in words to another, what he is directly and immediately doing is to express to his hearer the peculiar emotion with which he thinks it, and persuade him to think out this emotion for himself, that is, to rediscover for himself a thought which, when he has discovered it, he recognizes as the thought whose peculiar emotional tone the speaker has expressed'. pp. 267-68).

वरील विवेचन निश्चितच मनोरंजक आहे; पण ज्याला कोणाला शास्त्रीय, बौद्धिक पातळीवरील वैचारिक देवाण-घेवाणीची माहिती आहे त्याला हे विवेचन म्हणजे एक 'सुरस व चमत्कारिक' कथा वाटेल यात शंका नाही. मुळात केवळ बौद्धिकतेच्या पातळीवरील विनिमयासाठी मुद्दाम बनविलेल्या प्रतीक-व्यवस्थेलासुद्धा भावाविष्काराची क्षमता कशी प्राप्त होते, याविषयी कॉलिंगवुडने येथे जे विवरण केले आहे, त्यात नवे असे काही नाही. कॉलिंगवुड म्हणतो त्याप्रमाणे जर भाषेच्या बौद्धिकीकरणामुळे खरोखरच नव्या भावना निर्माण होणार असतील, तर व्याकरण व तर्कशास्त्र यांच्या वाढत्या दबावामुळे भावनांचे प्रवाह आटून जाण्याची भीती नाही; पण भाषेच्या बौद्धिकीकरणामुळे खरोखर नव्या भावना निर्माण होतात का, हा प्रश्न राहतोच.

❁ ❁

अनुक्रमणिका

भाग ३
कला-मीमांसा

द प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट या पुस्तकातील पहिल्या दोन भागांचा [म्हणजे (१) 'कला आणि अ-कला', आणि (२) 'कल्पना-मीमांसा' या भागांचा] विचार आपण आतापर्यंत करीत होतो. आता आपल्याला पुस्तकाच्या तिसऱ्या भागाचा विचार करायचा आहे. या भागाचे नाव 'कला-मीमांसा' (The Theory of Art) असे आहे.

पुस्तकाच्या पहिल्या भागात कलेला मनोरंजन व यातु यांच्यापासून वेगळे केल्यानंतर कला ही आविष्कारात्मक व कल्पनात्मक असते, हा सिद्धांत मांडण्यात आला. 'आविष्कार' व 'कल्पना' यांची तपशिलवार चर्चा पुस्तकाच्या पुढच्या भागात केल्यानंतर 'कला म्हणजे भाषा' हा निष्कर्ष काढण्यात आला. या निष्कर्षाच्या साहाय्याने याच्या आधी चर्चिलेल्या काही मुद्यांची कॉलिंगवुड नव्याने मांडणी करणार आहे. पहिल्या भागात खरी कला व चुकीने कला मानल्या जाणाऱ्या गोष्टी (art falsely so called) यांची चर्चा झाल्याचे वाचकास आठवत असेल. त्याच प्रश्नाची पुनर्मांडणी कॉलिंगवुडने येथे केली आहे. कलानिर्मिती म्हणजे भाषेच्या द्वारा मानवी भावनांचा आविष्कार करणे. या केवल क्रियात्मकतेचा (pure activity) इतर कोणत्याही संदर्भात उपयोग करता येत नाही. परंतु तिच्यातून निर्माण झालेल्या गोष्टींच्या अवशेषांचा (deposits) मात्र इतरत्र उपयोग करणे शक्य असते. आविष्कारासाठी भाषा वापरताना काही शब्दप्रयोग, हावभाव हे मागे राहून जातात. त्यांना त्यांच्या संदर्भाबाहेर काढता येते व त्यांचा इतरत्र वापर केला जाऊ शकतो. कलेविषयी बोलताना साध्य व साधन या संकल्पना वापरणे अवैध आहे, परंतु वरील अवशेषरूप शब्दप्रयोगादींना मात्र साधने म्हणून वापरता येते; पण त्यासाठी संदर्भ बदलावा लागतो. हा नवा संदर्भ अर्थात कारागिरीचा असतो. खऱ्या कलानिर्मितीच्या वेळी निर्माण होऊन मागे उरलेल्या अवशेषांचा साधने म्हणून उपयोग करणे म्हणजे खऱ्या कलेची निर्मिती करणे नव्हे; पण चुकीने या क्रियेला कलानिर्मिती म्हटले जाते. गैरसमजामुळे कलाकृती मानल्या गेलेल्या या अवशेषरूपी साधनांचा उपयोग लोकांमध्ये विशिष्ट अनुभव किंवा मनोवृत्ती निर्माण करण्यासाठी होत असतो. त्यांच्या मार्फत मनोरंजन किंवा यातुनिष्ठ मनोवृत्ती यांची इतरांमध्ये निर्मिती कशी केली जाते याची सविस्तर व सोदाहरण चर्चा कॉलिंगवुडने पुस्तकाच्या पहिल्या भागात केल्याचे आपल्याला ठाऊक आहे. साधन म्हणून वापरल्या गेलेल्या वरील अवशिष्ट गोष्टीला वाईट कला (bad art) किंवा वाईट कलाकृती म्हणणे बरोबर नाही. ती चांगली किंवा वाईट कलाकृती नाही. कारण, ती कलाकृतीच नव्हे. खरी कलाकृती निर्माण करताना किंवा निर्माण केल्यावर जे अवशेष शिल्लक राहतात, त्यांचा उपयोग लोकांचे मनोरंजन करण्यासाठी किंवा त्यांच्यात जीवनोपयोगी भाववृत्ती निर्माण करण्यासाठी होऊ शकतो; पण याच्या उलट दिशेने जाणारी प्रक्रिया घडणे शक्य नसते. म्हणजे असे की, खऱ्या कलाकृतीपासून लोकांमध्ये विशिष्ट भावना निर्माण करण्यासाठी वापरायची साधने मिळू शकतात; पण मुळात जर केवळ या साधनांचीच निर्मिती अभिप्रेत असेल, तर ती निर्मिती कितीही कुशलतेने व मन लावून केली तरी, तिच्यातून खरी कलाकृती जन्मण्याची अजिबात शक्यता नाही, असे कॉलिंगवुड सांगतो.

'कलेसाठी कला' या सिद्धांताचा अर्थ एकोणिसाव्या व विसाव्या शतकांच्या संधिकालात अनेक लोकांनी असा केला, की कलाकृतीचा विषय, आशय कोणताही असला तरी चालेल, तिच्यात विशिष्ट तांत्रिक कौशल्ये, गुण असले म्हणजे झाले. कारण, त्यांच्या मते कलाकृतीचे मूल्यन करताना 'काय' (what) पेक्षा 'कसे' (how) यावर सर्व भर असतो. हे मत कॉलिंगवुडला अजिबात मान्य नाही. जर माणसाजवळ सखोल अशा भावनांची सामग्री नसेल तर तो कलाकृती निर्माणच करू शकणार नाही. त्याने या सामग्रीचा उपयोग मात्र कलावंताला योग्य अशा प्रकारे केला पाहिजे. म्हणजे असे की, या भावनांची स्वतःला नीट जाणीव व्हावी यासाठी त्याने त्यांचा आविष्कार करायला हवा; पण जर त्याला ही जाणीव आधीच प्राप्त झालेली असून तो इतरांवर विवक्षित परिणाम घडविण्यासाठी चांगले साधन बनविण्याच्या प्रयत्नात असेल, तर त्याच्या हातून कलानिर्मिती होणार नाही (पृ. २७९-८०).

खरी कला व चुकीच्या समजुतीने कला मानली गेलेली गोष्ट यांच्यात फरक केल्यानंतर एक नवा प्रश्न उभा राहतो. सर्व खरी कला ही चांगली कला असते, असे म्हणता येईल का? सर्व कलेत जी वैशिष्ट्ये अपेक्षित आहेत, ती चांगल्या कलेतही असायला हवीत यात शंका नाही. कलावंत हा विशिष्ट प्रकारची कृती करीत असतो. तो त्यात कधी यशस्वी होईल तर कधी यशस्वी होणार नाही. तो करीत असलेली कृती ही त्याला नकळत होणारी प्रक्रिया नव्हे; ती जाणीवपूर्वक केलेली गोष्ट असते. म्हणूनच आपण करीत असलेल्या कामात आपल्याला यश मिळते

आहे की नाही, हे कलावंताला स्वतःला कळायला हवे. कलावंत आपल्या भावनेचा आविष्कार करण्याच्या प्रयत्नात असतो. आविष्कार करणे म्हणजेच चांगल्या रीतीने आविष्कार करणे. चांगल्या रीतीने न झालेला आविष्कार हा आविष्कारच ठरत नाही. तो वाईट रीतीने करणे म्हणजे आविष्कार करण्यात अयशस्वी होणे. जेव्हा कलावंत आविष्कार साधायचा प्रयत्न करीत असतो, आणि त्यात त्याला यश मिळत नाही तेव्हा त्याच्या हातून निर्माण झालेली कलाकृती ही वाईट ठरते. खोट्या कलेच्या बाबतीत असे अपयश संभवत नाही. कारण, तिच्यात कशाचाही आविष्कार साधण्याचा प्रयत्नच केलेला नसतो (पृ. २८२). भावनेचा आविष्कार करणे म्हणजेच तिचे ज्ञान करून घेणे, हे कॉलिंगवुडने पूर्वी सांगितलेच आहे. स्वतःच्या 'भावनेचे ज्ञान मिळविण्यात अपयश येणे' व 'कलाकृती वाईट होणे' या दोन शब्दप्रयोगांनी एकाच वस्तुस्थितीचा बोध होतो. कॉलिंगवुडने याआधी सांगितल्याप्रमाणे 'जाणीवेचे भ्रष्टीकरण' हेही याच वस्तुस्थितीचे आणखी एक नाव आहे. माणसाने स्वतःच्या भावनेचे स्वरूप पूर्णपणे पाहायचे नाकारणे, आपल्याला ज्या भावनेचा अनुभव येत आहे 'ती ही नव्हेच', ही भावना आपली नसून दुसऱ्या कोणाची तरी आहे, असे भासविणे म्हणजेच जाणिवेचे भ्रष्टीकरण होणे. याचेच पर्यायी वर्णन 'वाईट कलाकृती निर्माण होणे' असे आहे. यावरून एक निष्कर्ष निघू शकतो. त्याचा विचार करायला हवा. जाणीव भ्रष्ट झालेल्या माणसाला आपला आविष्कार यशस्वी झालेला आहे की नाही हे कळणार नाही. म्हणजेच असे की, ज्या कारणामुळे तो कलावंत म्हणून वाईट ठरतो, त्याच कारणामुळे तो कलाकृतीचे यथार्थ मूल्यमापन करण्याच्या कामात अनधिकारी ठरतो. यावर असे म्हणता येईल की, कोणाही माणसाची जाणीव एकदा भ्रष्ट झाली म्हणजे ती कायमची भ्रष्ट स्थितीत राहते असे नाही. माणसे बहुतेक वेळा भ्रष्टतेपासून दूर राहू शकतात. तसे नसते तर ते ठार वेडे झाले असते. अनेक वेळा भ्रष्टीकरण टाळून भावनेचा आविष्कार यशस्वीपणे करणारी माणसे याच यशस्वी अनुभवांचा मापनदंड वापरून एखाद्या विशिष्ट प्रसंगी आपली जाणीव भ्रष्ट होते आहे की नाही, आपला आविष्कार मनाजोगता, यथोचित होतो आहे की नाही, हे ठरवू शकतात. एखादा चित्रकार जेव्हा कॅन्व्हासवर स्वतःच काढलेल्या एखाद्या रेषेवर नाखूष असतो, तेव्हा अनेक वेळा यशस्वी झालेली त्याची स्वतःची आविष्कारप्रक्रियाच त्याला चांगले-वाईट ठरविण्याच्या कामी मार्गदर्शन करीत असते.

यावरून असे मात्र सिद्ध होत नाही की, भ्रष्टीकरणाचे प्रमाण फार कमी आहे. जाणिवेचे भ्रष्टीकरण आपल्या आयुष्यात भोवताली जवळजवळ सतत चालू असते. तसे होण्याचे प्रसंग तरी अनेक वेळा येत असतात. दर क्षणी चाललेल्या या कसोटीत उतरण्यासाठी सर्वांना सतत जागरूक राहावे लागते. चांगले कलावंत व मानसिकदृष्ट्या निरोगी असलेले लोक या कसोटीत उत्तीर्ण होतातही. जे या कसोटीत उत्तीर्ण होत नाहीत ते वाईट कलेला जन्म देतात. भावनात्मक आशयाच्या चांगले-वाईटपणावर कलेचा चांगले-वाईटपणा अवलंबून नसतो. ज्या भावनांचा विशिष्ट समाजात, विशिष्ट काळात आविष्कार करणे उचित मानले जात नाही त्यांचा आविष्कार साधणारी कला हीसुद्धा वाईट कला ठरत नाही. आपल्या सर्वांच्या मनात अनेक वेळा अशा भावना येऊन जातात की, ज्यांची आपल्याला भीती वाटावी, लाज वाटावी. या भावनांचा आविष्कार साधणाऱ्या कलाकृती वाईट असतात असे नाही. कॉलिंगवुडच्या मते वाईट कला एकाच रीतीने निर्माण होते. ती रीत जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाची होय. बुद्धीने निकोप जाणिवेवर बांधलेल्या सिद्धांतनाच्या सर्व इमारती पक्क्या टिकून राहतात; पण भ्रष्ट जाणिवेवर त्या बांधणे धोक्याचे असते. कारण, भ्रष्ट जाणिवेचा पाया हा वाळूसारखा ढिसाळ असतो. एकदा का भ्रष्टतेला आपल्या बौद्धिक व्यवहारात स्थान दिले की, आपले अटळ असे अधःपतन सुरू झाले आहे असे समजावे. बुद्धीच्या वरच्या पातळ्यांवर या भ्रष्टतेला निपटून काढणे अशक्य असते. ज्यांना कलावंत म्हणून समाज ओळखतो केवळ त्यांच्यासाठी कॉलिंगवुडने हे सर्व मोठ्या तळमळीने सांगितले आहे, अशातला भाग नाही. आपण सर्वच जण सर्व वेळ आविष्कार करीत असतो. भ्रष्टीकरणाबद्दल सावध राहा हा कॉलिंगवुडचा सल्ला फक्त लेखक, कवी, चित्रकार इत्यादींसाठी नाही; तो आपल्या सर्वांसाठी आहे. त्याच्या मते जाणिवेचे भ्रष्टीकरण हा सर्व मानसिक आजार, बौद्धिक पातळीवरील चुका आणि जीवनातील दुष्टता यांचा मूलस्रोत आहे (पृ. २८५).

कॉलिंगवुडने या प्रकारचे विवेचन पुस्तकात आधीही केले होते. ते काही प्रमाणात मान्य करायला हरकत नाही. पण त्यामुळे मानसिक व नैतिक आरोग्याचे सर्व प्रश्न सुटतील असे वाटत नाही. आपण स्वतः कसे आहोत, आपल्या भावनांचे निश्चित स्वरूप कसे आहे, केवळ हे कळल्याने माणूस निकोप बनतो असे नाही. आपल्यात दुष्ट भावना, प्रवृत्ती आहेत हे अगदी नीटपणे कळले तरी, तेवढ्याने माणूस त्या भावना व प्रवृत्ती यांचे उच्चाटन करू शकतो असे नाही. साधुसंतांना रात्रंदिन ज्या युद्धाच्या प्रसंगांना तोंड द्यावे लागते ते सर्व जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणातून निर्माण झालेले नसतात. बहुतेक वेळा असे प्रसंग याच्या वरच्या पायऱ्यांवर निर्माण होत असतात. आपले कुटुंब,

संपत्ती, मानमरातब, नावलौकिक या सर्वांमध्ये मन अडकून पडले आहे, त्यामुळे मनाला शांती मिळत नाही, सर्व वेळ व शक्ती ईश्वराच्या आराधनेकडे लावता येत नाही, हे साधुसंतांच्या दुःखाचे खरे कारण असते. हॅम्लेटच्या दुःखाचे कारण त्याला स्वतःचे मन कळत नव्हते, आणि त्यामुळे तो कोणतीही निर्णायक स्वरूपाची कृती करू शकत नव्हता, हे असू शकेल. पण मॅक्‌बेथने तर डंकनची व नंतर बँकोची हत्या करण्याचा निर्णय जाणूनबुजून घेतला होता ना? हॅम्लेटचे दुःख व त्याच्या हातून झालेल्या दुष्ट गोष्टी – ऑफेलिया, गर्ट्रूड यांना दुखावणे, पोलोनियसची हत्या करणे – यांना मॅक्‌बेथचे दुःख व त्याने केलेली दुष्कृत्ये यांच्यापेक्षा जास्त महत्त्व देणे योग्य ठरेल, असे कोणीच म्हणणार नाही. मग कॉलिंगवुडने जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाला इतके महत्त्व का दिले असावे?

याचे एक कारण असे असणे शक्य आहेः फ्रॉइडच्या अवोध मनाच्या सिद्धांताचा प्रभाव, आर्थिकतेवर भर देणाऱ्या मार्क्सच्या सिद्धांताप्रमाणे, त्या काळात मोठा असणार. फ्रॉइडच्या मनोरुग्ण-मीमांसेत इच्छा दडपून टाकण्याच्या (repression) घटनेला-कृतीला फार महत्त्व आहे. बहुतेक मानसिक आजार या कृतीमुळे निर्माण होतात. त्यातून बाहेर पडण्याचा मार्ग असा की, या इच्छांना सामोरे जाऊन त्यांचे स्वरूप जाणून घेणे व त्यांचे शक्य तितक्या समाधानकारकपणे पुनर्व्यवस्थापन करणे. फ्रॉइडने अनिर्बंध लैंगिक इच्छा व आक्रमक वृत्ती यांच्यावर बराच भर दिला होता. या इच्छा आपल्या सुसंस्कृत 'अहं'ला अंगाबाहेर टाकाव्याशा वाटल्या, त्या आपल्या नव्हेत असे म्हणावेसे वाटले, तर ते समजण्यासारखे आहे. त्यांची दडपणूक (repression) होणे फार संभवनीय, जवळजवळ निश्चित असणे हेही अपेक्षित आहे. आता, समजा, आपण आपल्यातील वरील दोन इच्छांचे स्वरूप समजावून घेतले, त्यांना झटकून न टाकता त्या आपल्याच इच्छा असल्याचे मान्य केले. हे सर्व केल्यानंतर आपली जाणीव भ्रष्ट राहाणार नाही. म्हणजे कॉलिंगवुडने ज्याला सर्व खोटेपणा व दुष्टता यांचा मूलस्रोत मानला, तो टाळण्यात आपल्याला यश मिळाले आहे, असे म्हणण्यास हरकत नसावी. पण हे केल्यानंतर आपण मानसिक व नैतिकदृष्ट्या पूर्णपणे निकोप, चांगले झालो असे म्हणता येईल का? अर्थातच नाही. कॉलिंगवुडच्या मनावर फ्रॉइडच्या सिद्धांताचा मोठा प्रभाव पडलेला असल्याने त्याने जाणिवेच्या भ्रष्टीकरणाच्या संकल्पनेला अवास्तव महत्त्व दिले असावे, असा निष्कर्ष या एकूण चर्चेतून निघतो.

यानंतर आपल्याला कॉलिंगवुडने केलेल्या कला आणि सत्य यांच्यातील संबंधाच्या चर्चेकडे वळायचे आहे. कल्पनात्मकतेच्या पातळीवर ज्या कल्पना निर्मिल्या जातात त्या वास्तवात खरोखर आहेत किंवा नाहीत, यावद्दल कसलाही दावा करण्यात येत नसतो. त्यांच्या प्रत्यक्ष अस्तित्वाविषयीचा निर्णय या पातळीवर घेतला जात नाही; तो घेतला जातो बुद्धीच्या पातळीवर. कॉलिंगवुडच्या या भूमिकेवरून कल्पनेच्या स्वरूपाविषयी एक विचार सुचतो. तो असाः कल्पना, म्हणजेच कला, शक्यतेच्या कोटीतील जगांचे (possible worlds) चित्रण करते असे मानता येईल का? ज्यावेळी आपण एखादा प्रश्न सोडवीत असतो, तेव्हा त्या प्रश्नाची वेगवेगळी उत्तरे आपल्याला सुचतात. त्यातील एका उत्तराचा आपण पाठपुरावा करतो, उपलब्ध पुरावा त्याला अनुकूल आहे की नाही हे पाहतो. ज्या उत्तरात आत्मव्याघाती असे काही नाही ते उत्तर शक्यतेच्या कोटीत बसते. जे जे शक्य असते ते ते सर्व संभवनीय असते असे मात्र नाही; आणि ते निश्चितपणे खरे असते, असे तर मुळीच नाही. असे जरी असले तरी, आपल्यासमोरचा प्रश्न सोडविण्यासाठी जेवढी उत्तरे शक्य आहेत त्या सर्वांचा विचार करणे जरूर ठरते. शक्यतेच्या कोटीत बसू शकतील अशा विश्वांची निर्मिती करणे हे कल्पनेचे, म्हणजेच पर्यायाने कलेचे, कार्य आहे असे मानायचे का? या प्रस्तावाला कॉलिंगवुडने निश्चित असा नकार दिला आहे. कारण, हा प्रस्ताव मान्य केला तर कल्पनेचा (व कलेचा) आणि आविष्काराचा संबंध तुटतो, आणि कॉलिंगवुडला हे अजिबात मान्य नाही. कलाकृतीत भावनाविष्कार होतो हा त्याच्या कलामीमांसेचा फार महत्त्वाचा आधारस्तंभ आहे. कलावंत भावनेचा आविष्कार साधतो, या मार्गाने जाऊनच त्याला भावनेचे स्वरूप कळते, आविष्कारा-शिवाय भावना असत नाही व भावनेशिवाय आविष्कार असत नाही, हे कॉलिंगवुडने यानंतर वारंवार सांगितले आहे. भावना व तिचा आविष्कार यांच्यातील संबंधात अनिवार्यता आहे; पण वर उल्लेखिलेला 'शक्यतेच्या कोटीतील जगांच्या निर्मिती'चा सिद्धांत मान्य केला, तर कला व भावनाविष्कार यांच्यात कसलेच अपरिहार्य असे नाते उरत नाही (पृ. २८६-८७). साहजिकच कॉलिंगवुडने वरील सिद्धांत नाकारला आहे.

भावनाविष्काराचा जाणिवेशी, म्हणजेच पर्यायाने वैचारिकतेशी, संबंध असल्याचे आपण वर पाहिले आहे. वैचारिकता आली म्हणजे सत्यासत्यतेचा प्रश्नही उपस्थित होतोच. कॉलिंगवुडला हे मान्य आहे. म्हणून तो आता असे सांगतो की, कलावंत हा आविष्कार करीत असताना अपरिहार्यपणे सत्य सांगण्याचा प्रयत्न करीत असतो. ('... this utterance... is necessarily

अनुक्रमणिका

an attempt to state the truth', 'so far as the uterance is a good work of art, it is a true uterance; its artistic merit and its truth are the same thing.' pp. 287-288).

आता पुढचा प्रश्न असा की, कलेतील सत्य कोणत्या प्रकारचे असते? कलेतील सत्य व वैचारिक पातळीवरील सत्य यांच्यात महत्त्वाचा फरक आहे. वैचारिक पातळीवर युक्तिवादांचा आढळ होतो. कलेत युक्तिवाद नसतात, विधानांमध्ये समन्वय साधण्याचा प्रयत्न नसतो. एका विशिष्ट वेळेला आपली प्रेयसी सद्‌गुणांचा पुतळा असल्याचे कवी म्हणेल, तर दुसऱ्याच क्षणी जगातली सर्व दुष्टता तिच्यात भरली आहे असे तो सांगेल. जर माणूस आपल्या प्रेयसीविषयी अशी परस्परविरोधी विधाने करू लागला तर त्याच्यावर कोण विश्वास ठेवणार? कॉलिंगवुडच्या मते कलेतील सत्य हे वैचारिक पातळीवरील सत्यापेक्षा वेगळे असते हे लक्षात ठेवले तर वरील प्रश्न निर्माण होण्याचे कारण नाही. कलावंत आपल्या भावनेचा आविष्कार करतो व आविष्कार करीत असतानाच त्याला त्या भावनेच्या स्वरूपाचे ज्ञान होत असते. हे करताना त्याने जाणिवेचे भ्रष्टीकरण होऊ दिले नाही, तर त्याला त्या विशिष्ट भावनेचे सत्य समजले, असेच मानावे लागते. भावनेबद्दलचे सत्य हे अखेरी सत्यच असते.

हे सत्य कोणत्यातरी एका वैशिष्ट्यपूर्ण गोष्टीबद्दलचे असते. त्यात संबंध (relations) अंतर्भूत झालेले नसतात. लक्ष देणे या जाणिवेच्या प्राथमिक पातळीवरील कृतीमुळे माणसाला अनुभव घेणारा एक ज्ञाता म्हणून स्वतःची जाण येते, व त्या अनुभवाचा विषय म्हणून कोणत्यातरी एका वैशिष्ट्यपूर्ण गोष्टीचीही जाण येते. या अनुभवविषयाशी इतर विषयांचे संबंध जोडले जाण्याच्या अगोदरची ही स्थिती असल्याने त्या विषयाला काल, अवकाश, संकल्पनाधिष्टित वर्ग यांच्यात स्थान मिळालेले नसते. माणसाला येथे जाणीव असते 'त्या वैशिष्ट्यपूर्ण काहीतरीची'. इतर कशाशीही संबंध प्रस्थापित झालेले नसल्याने संबंधाधिष्टित अनुभव, व *त्यातील* सत्यासत्याचे प्रश्न येथे उपस्थित होत नाहीत. उदाहरणार्थ, आपल्या डाव्या हाताला असलेली गोष्ट उजव्या हाताला आहे असे म्हणण्यात जी चूक होते तिला येथे वाव नाही. कारण, प्रस्तुत गोष्टीला अजून अवकाशात स्थान मिळालेलेच नसते. दोन वेगळ्या क्षणांमध्ये जी क्षणिक सत्ये गवसली त्यांच्यात समन्वय साधायचा प्रयत्न करणे हेही येथे अभिप्रेत नसते. प्रेयसीला सर्व सद्‌गुणांची खाण म्हणताना माणूस फक्त त्या क्षणी निर्माण झालेल्या भावनेचा आविष्कार साधत असतो, म्हणजेच पर्यायाने केवळ या भावनेचे स्वरूप जाणत असतो. ही भावना या विशिष्ट व्यक्तीच्या स्वतःच्या गुणांमुळे निर्माण झाली की, बोलणाऱ्याच्या विशिष्ट मनोवृत्तीमुळे निर्माण झाली, हा प्रश्नसुद्धा येथे प्रस्तुत ठरत नाही (पृ. २८८-८९).

कलावंताच्या भावनाविष्काराचा दोन बाजूंनी विचार करता येतो. ज्ञानात्मक (theoretical) व व्यवहारात्मक (practical). पहिल्या बाजूने असे म्हणता येईल की, कलावंत स्वतःच्या भावनेचे स्वरूप जाणतो आहे. त्याच वेळेला तो त्याच्या स्वतःच्या जगालाही जाणत असतो. 'त्याचे स्वतःचे जग' म्हणजे त्याच्या कल्पनात्मकतेने संवेदनांपासून निर्माण केलेली नाद, दृश्ये इत्यादींच्या कल्पनांची एकूण समष्टी. त्याला स्वतःच्या भावनेची व या कल्पनात्मक जगाची जाणीव एकाच वेळी होत असते. कॉलिंगवुडचे येथील शब्द महत्त्वाचे आहेत. ते असे: 'The two knowledges are to him one knowledge, because these sights and sounds are to him steeped in the emotion with which he contemplates them: they are the language in which that emotion utters itself to his consciousness. His world is his language. What it says to him it says about himself; his imaginative vision of it is his self-knowledge.' p. 291).

वरील उताऱ्यातील 'His world is his language.' हे वाक्य फार महत्त्वाचे आहे. त्याची नीट छाननी करणे आवश्यक आहे. मराठी, इंग्रजी, गुजराथी, इ. भाषा आपल्या परिचयाच्या आहेत. परंतु ज्या अर्थाने वरील तीन भाषा या 'भाषा' म्हटल्या जातात, त्या अर्थाने माणसाचे जग (His world) 'भाषा' म्हटले जात नाही. रंग, नाद यांच्या कल्पनांना भाषा मानणे ही तत्त्वज्ञानातील एका भूमिकेवरून खेळलेली खेळी आहे. एरव्ही ज्या सामान्य लोकांना कॉलिंगवुड इतके महत्त्व देतो त्यांच्या भाषाव्यवहारात, संकल्पनाव्यूहात तिला स्थान नाही. क्रोचे, कॉलिंगवुड यांच्यासारखे चिद्वादी ही भूमिका घेतात; पण जी.ई. मूरसारखा वेगळ्या परंपरेतला तत्त्वज्ञ ही भूमिका घेत नाही. सर्व जग वैश्विक चैतन्याचा आविष्कार आहे अशी भूमिका घेतली की, आपल्या अनुभवाला येणारे सर्व रंग, नाद, नद्या, झाडे, पशु, पक्षी, मानवी व्यक्ती हे आविष्काररूप ठरतात. जर आविष्काररूप असलेल्या सर्व गोष्टी भाषारूप असतील, तर वरील सर्व गोष्टी – रंग... मानवी व्यक्ती – भाषारूप ठरतील. आता मानवी व्यक्तींविषयी एक मुद्दा लक्षात ठेवायला हवा; तो हा की, या व्यक्ती तत्त्वज्ञानात्मक अर्थाने

भाषास्वरूप असतील (किंवा नसतील), पण ज्यांना सामान्य अर्थाने 'भाषा' म्हटले जाते त्या मराठी, इंग्रजी, गुजराथी इत्यादी भाषांची निर्मिती याच मानवी व्यक्ती करतात. आणखी असे की, ज्या अर्थाने आपण सर्व माणसे मराठी वगैरेंचा उपयोग करतो त्या अर्थाने रंग, नाद, नद्या, झाडे, पशु, पक्षी यांचा उपयोग आपण सामान्यपणे करीत नाही. 'रामाने गोविंदाला पेरू दिला' या वाक्याला विशिष्ट स्थळ-काळातील मानवी समूहाने निर्माण केलेल्या एका विशिष्ट भाषेबाहेर अस्तित्व असत नाही; पण रंग, नद्या, पशु, पक्षी यांचे अस्तित्व मात्र वरील अर्थाने मर्यादित झालेले असत नाही.

वरील भूमिकेचा आणखी एका बाजूने विचार करायला हवा. मराठीसारख्या भाषा या विशिष्ट मानवसमूहाने निर्माण केल्या याबद्दल कोणी शंका घेणार नाही. परंतु नाद, रंग, नद्या इत्यादींना कोणत्याही मानवसमूहाने निर्माण केले, असे कोणी म्हणत नाही. त्यांना मानवनिर्मित मानणे हे फक्त काही तत्त्वज्ञच करू शकतात. कॉलिंगवुड हा या तत्त्वज्ञांपैकी एक आहे. वर दिलेल्या अवतरणाच्या पुढच्याच परिच्छेदात कॉलिंगवुडने हा सिद्धांत मांडला आहे. तो येथे सांगतो की, आविष्कारामुळे माणसाला आपल्या भावनेचे स्वरूप कळते, आणि त्याच क्षणी एक ज्ञाता म्हणून त्याला आत्मभान येते. आविष्कारपूर्व स्थितीतील माणूस हा भावनेच्या वर्चस्वाखाली असतो, आविष्कार करीत असताना माणूस भावनेवर आपले वर्चस्व प्रस्थापित करीत असतो. या नव्या, जाणिवेच्या पातळीवरील माणसाचा उदय आविष्काराच्या कृतीमुळे होतो. म्हणजेच पर्यायाने असे की, या कृतीमुळे माणूस आपल्याला स्वतःला घडवीत असतो. केवळ चेतना असलेल्या जीवापासून आविष्कारक्रियेमुळे आत्म-जाणीव असलेला ज्ञाता निर्माण होतो. ('But this knowing of himself is a making of himself.' p. 291) ज्ञात्याची निर्मिती होत असताना ज्ञेय अशा जगाचीही निर्मिती होत असते. सचेतन प्राण्याच्या अनुभवाला येणाऱ्या केवळ संवेदनांच्या सामग्रीतून भावनाविष्कारस्वरूपी कल्पनांची निर्मिती करणे, हे या दिशेने टाकलेले पहिले पाऊल होय. ('Moreover, his knowing of this new world is also the making of the new world which he is coming to know.' p. 291) यावरून कलानुभवात (aesthetic experience) व्यवहारात्मकता व ज्ञानात्मकता या दोन्ही अंगांची वैशिष्ट्ये कोणत्यातरी रूपात उपस्थित असतात, हे लक्षात येईल. लक्ष देण्याची क्रिया व संकल्पशक्ती यांच्यातील संबंधाबद्दल क्रोचेचे प्रतिपादन पुढीलप्रमाणे आहे:

'लक्ष देण्याची क्रिया इच्छाशक्तीकडून/संकल्पशक्तीकडून घडते असे काही तत्त्वज्ञांनी म्हटले आहे. हे मत क्रोचेने कोठेही स्पष्टपणे मांडलेले नसले तरी, त्याला ते मान्य असण्याची शक्यता आहे. *इस्थेटिक*च्या दहाव्या प्रकरणात तो म्हणतो, "Indeed it [activity of feeling] accompanies them [other forms of spiritual activity] of necessity, because, they are all in close relation both with one another and with the elementary volitional forms." (p. 76). [चौकोनी कंसातील शब्द माझे.] येथे क्रोचे ज्या elementary volition विषयी बोलतो आहे त्याचे स्वरूप काय? इच्छाशक्तीची/संकल्पशक्तीची ही अगदी प्राथमिक क्रिया प्रातिभ ज्ञानाच्या सुरुवातीपासून अस्तित्वात येत असली पाहिजे. प्रातिभ ज्ञानात सुईणीचे काम करणे याच्या आधीची ही क्रिया असावी. प्रातिभ ज्ञानात संवेदनेतून प्रतिमा निर्माण होत असते. हे कार्य 'लक्ष देण्या' मुळे सुरू होते यात संशय नाही, आणि ही लक्ष देण्याची क्रिया इच्छाशक्तीची/संकल्पशक्तीची वर उल्लेखिलेली प्राथमिक क्रिया असावी, असा अंदाज करता येतो; पण हा अर्थात अंदाज आहे. कॉलिंगवुडने आपल्या विवेचनात 'लक्ष देणे' याला महत्त्वाचे स्थान दिले आहे. क्रोचे त्याविषयी काहीही बोलत नाही. म्हणून क्रोचेच्या या विषयावरील मताबद्दल निश्चित असे काही सांगता येत नाही.' (*क्रोचे-भाष्य* पृ. २०८). क्रोचे व कॉलिंगवुड येथे काय सूचित करीत आहेत याविषयी कयास करता येतो. त्यांच्या मते प्रत्येक अनुभवाला ज्ञानात्मकता, व्यवहारात्मकता, भावात्मकता या तिन्ही बाजू असतात; पण प्रत्येक अनुभवात त्यांचे प्रमाण सारखे असत नाही. ज्ञानव्यवहारात व्यवहारात्मकता एका प्राथमिक स्वरूपात उपस्थित असते; पण एखादे नैतिक कर्तव्य पार पाडताना ती ज्या प्रमाणात उपस्थित असते त्या प्रमाणात 'लक्ष देणे' या अवस्थेत ती उपस्थित नसते. अर्थात हे विवेचन कयासावर अवलंबून आहे. जो पुरावा उपलब्ध आहे त्याच्या जोरावर यापेक्षा जास्त निश्चित असे काही सांगता येत नाही.

यानंतर कला व वैचारिकता यांच्यातील संबंधांची चर्चा कॉलिंगवुड करणार आहे. त्याच्या मते कला ही 'कला' या पदवीला पात्र ठरण्यासाठी तिला वैचारिकतेची जरूरी नसते. पण यावरून असे मात्र सिद्ध होत नाही की कलेला वैचारिकतेचे वावडे असते. खरे म्हणजे अनेक कलाकृतींमध्ये बौद्धिक पातळीवरच्या भावनांचा आविष्कार झाला असल्याचे लक्षात येईल. या पातळीवरच्या भावना केवळ सचेतन प्राण्याच्या पातळीवरील भावनांपेक्षा जास्त व्यामिश्र व संपन्न असतात. असंख्य कला-

कृतींमध्ये पहिल्या प्रकारच्या म्हणजे बौद्धिक किंवा वैचारिक पातळीवरील भावना मोठ्या प्रमाणात सापडणे हे स्वाभाविक आहे. या मुद्याच्या पुष्ट्यर्थ कॉलिंगवुडने जी उदाहरणे दिली आहेत त्यातली काही बहुतेकांच्या परिचयातली असल्याने त्यांचा येथे उल्लेख केल्यास ते चर्चेच्या दृष्टीने उपयुक्त ठरेल. *रोमिओ अँड ज्युलिएट* ही शेक्सपिअरने लिहिलेली शोकात्मिका प्रसिद्ध आहे. दोन सचेतन प्राण्यांमधील लैंगिक आकर्षणाचे दर्शन घडविण्यासाठी हे नाटक लिहिले गेले नाही, हे निश्चित. तसेच, ज्यांना या आकर्षणाची जाणीव झालेली आहे अशा दोन मानवी व्यक्तींभोवती नाटकाची कथावस्तु उभारून ते लिहिले गेलेले आहे, हेही त्याचे खास वैशिष्ट्य नाही. रोमिओ आणि ज्युलिएट या प्रेमिकांचे जीवन एका व्यामिश्र राजकीय व सामाजिक व्यवस्थेमध्ये गुंफले गेले आहे व या व्यवस्थेतील ताणतणावांमुळेच अखेर ते नष्ट होते. येथे कॉलिंगवुडच्या पुढील वाक्याकडे लक्ष वेधणे आवश्यक आहे. 'The emotion experienced by Shakespeare and expressed by him in the play is not an emotion arising simply out of sexual passion or his sympathy with it, but an emotion arising out of his (intellectual) apprehension of the way in which passion may thus cut across social and political conditions.' p. 194) कॉलिंगवुडचा स्वतःचा सिद्धांत काही वेळ विवेचनाच्या सोयीसाठी बाजूला ठेवू. आता आपल्यापुढचा प्रश्न असा की *रोमिओ अँड ज्युलिएट*मध्ये शेक्सपिअर आपली स्वतःची भावना व्यक्त करीत होता याला पुरावा काय? ज्या विधानाच्या बाजूने किंवा विरुद्ध पुरावा आजच्या परिस्थितीत मिळणे अशक्य आहे, असे विधान कोणी का करावे व इतरांनी ते का मानावे? शेक्सपिअरविषयीचा हा उल्लेख पूर्णपणे नाट्यांतर्गत असलेल्या नाटककाराविषयीचा आहे. वास्तवातील कोणत्याही खऱ्याखुऱ्या व्यक्तीशी त्याचा काहीही संबंध नाही, असे मानता येऊ शकेल हे खरे, पण तसे केल्यास वरील प्रश्नही निर्माण होणार नाही.

कॉलिंगवुडने *रोमिओ अँड ज्युलिएट*खेरीज *किंग लिअर*चेही उदाहरण दिले आहे. डन, शेली, डांटे यांच्या काव्यलेखनाचे विश्लेषण करून कॉलिंगवुडने वैचारिकता व कला यांच्यातील संबंधाविषयीच्या सिद्धांताला तत्त्वज्ञानात्मक व वैज्ञानिक क्षेत्रातील तपशिलाने पक्केपणा देण्याचा प्रयत्न केला आहे. या सर्व प्रतिपादनाविषयी एक शंका मनात सतत येते. क्रोचे* व कॉलिंगवुड म्हणतात त्याप्रमाणे काही तात्त्विक लिखाणाला काव्य किंवा कला म्हणायला लोक कदाचित तयार होतील, पण प्रत्येक तात्त्विक किंवा शास्त्रीय लिखाणाला कलात्मक, काव्यात्मक म्हणायला मात्र कोणीही तयार होणार नाही.

'कलेसाठी कला' या तत्त्वाला कॉलिंगवुडने प्रस्तुत पुस्तकात वारंवार नाकारले आहे. याचे महत्त्वाचे कारण असे की, एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरी जेव्हा या तत्त्वाचे काही लोकांकडून जोरदार समर्थन केले गेले, तेव्हा त्यांच्या मनात आशयापेक्षा अभिव्यक्तीला, मांडणीला, शैलीला जास्त महत्त्व दिले पाहिजे हा विचार होता. कॉलिंगवुडने तो पूर्णपणे नाकारला आहे. त्याच्या दृष्टीने आशय व अभिव्यक्ती हे दोन्ही घटक सारखेच महत्त्वाचे आहेत. कलावंत, इतिहासकार, शास्त्रज्ञ, तत्त्वज्ञ या सर्वांनी एकत्र येऊन परस्परसहकार्याने काम केले पाहिजे; त्यातच सर्वांच्या उत्कर्षाची बीजे आहेत. नेहमीच्या जगातील व्यवहारांपासून दूर अशा वातानुकूलित रम्य ठिकाणी कलावंतांची वसाहत असावी व त्यांनी तेथे वसून कलानिर्मितीचा नाजूक-साजूक उद्योग करावा या कल्पनेला कॉलिंगवुडचा विरोध आहे. नेहमीच्या जीवनातील दैनंदिन व्यवहार करीत असताना कलावंत ज्या भावना अनुभवतात त्यांचाच आविष्कार त्यांनी साधावा असा त्याचा आग्रह आहे. कलावंत हा समाजाचा एक घटक आहे, त्याने समाजातच राहिले पाहिजे. तेथील धकाधकीत राहूनच कलानिर्मिती करणे त्याच्या व एकूण समाजाच्या हिताचे आहे.

आता आपण 'अंतर्गत' कलाकृती व 'बहिर्गत' प्राकृतिक कलाकृती यांच्या संबंधाबद्दल कॉलिंगवुडने जे विवेचन केले आहे त्याकडे वळणार आहोत.

कॉलिंगवुडने आतापर्यंत आपल्या सिद्धांताची जी मांडणी केली आहे तिच्यानुसार कलाकृती ही आविष्कारात्मक कृती आहे, आणि ती बहिर्गत कृती नसून कलावंताच्या जाणिवेची अंतर्गत कृती आहे, हे स्पष्ट होते. हे मान्य केले तर कलाकृतीची अंतर्गतता मानावी लागते. पण मग दुसऱ्या बाजूने एक अडचण

* 'कला व शास्त्र या भिन्न गोष्टी आहेत हे खरे, पण त्यांच्यात एक संपर्क-स्थान आहे. प्रत्येक विचाराबरोबर त्याचा आविष्कारही असतोच, म्हणजे शास्त्राला आविष्काराची बाजू असलीच पाहिजे हे ओघानेच आले. आविष्कार व कला यांच्यातील एकरूपतेबद्दल क्रोचेने आपल्याला आधीच सांगितले आहे. म्हणून असे म्हणता येईल की, प्रत्येक शास्त्राला आविष्काराची, म्हणजेच कलेची, बाजू अपरिहार्यपणे असते. क्रोचे म्हणतो की, प्रत्येक शास्त्रीय पुस्तक एक कलाकृती असते.' (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. ५१).

निर्माण होते. ती कलावंत व त्याचे श्रोते, प्रेक्षक यांच्यातील संबंधाबद्दलची आहे. कलावंत आपल्या श्रोत्यांशी विनिमय करतो (communicate). त्यासाठी तो योग्य त्या प्राकृतिक साधनांची निर्मिती करतो. ही साधने इंद्रियगोचर चित्रे, पुतळे इत्यादी वस्तूंच्या स्वरूपाची असतात. हे सर्वांच्या परिचयाचे आहे. जर 'कला म्हणजे कारागिरी' हा सिद्धांत स्वीकारला, तर वरील गोष्टींचा खुलासा देणे सोपे आहे. त्या सिद्धांतानुसार कलावंत हा आपल्या श्रोत्यांच्या, प्रेक्षकांच्या मनात विशिष्ट परिणाम घडवू इच्छितो, व हे साध्य गाठण्यासाठी योग्य ती प्राकृतिक साधने बनवितो. कॉलिंगवुडच्या सिद्धांताला वरील खुलासा लागू पडत नाही, हे उघड आहे. त्याने कलेचे जे स्वरूप आतापर्यंत विशद केले आहे ते मान्य केले तर कलावंताला श्रोत्यांशी कसलाही संबंध जोडण्याची व त्यासाठी कसलीही साधने निर्माण करण्याची गरज भासायला नको. तर मग तो (कलावंत) हे सर्व का करतो? तो कॅन्व्हसवर रंग का लावतो, छिन्नीने दगडाला आकार का देतो? हा प्रश्न विशेष निकडीचा बनण्यामागे आणखीही एक कारण आहे. कलावंत व अधिकारी श्रोता, प्रेक्षक यांच्यातील अनुभवांमध्ये समानता, एकरूपता असते असे मानले, तर त्या दोघांना आपापले अनुभव ज्या मार्गांनी प्राप्त होतात त्या मार्गामध्ये मूलभूत भेद असायला नको. पण कलावंताचा अनुभव निर्माण होण्यासाठी त्याच्या स्वतःच्या फीलिंगखेरीज इतर कशाचीही जरूरी नसते, असे कॉलिंगवुडने सांगितले आहे. उलट श्रोत्यांचा, प्रेक्षकांचा अनुभव हा फार मोठ्या प्रमाणात कलावंताने निर्माण केलेल्या प्राकृतिक कलाकृतीच्या अस्तित्वावर अवलंबून असतो. वरील भेदाची दरी कमी करता येईल का हे पाहण्यासाठी कलावंत व प्राकृतिक कलाकृतीची निर्मिती यांच्यातील संबंधाचा पुनर्विचार, किंवा आधी मांडलेल्या विचारांची पुनर्मांडणी करण्याचा प्रयत्न यापुढे कॉलिंगवुड करणार आहे.

त्याने चित्रकलेचे उदाहरण घेतले आहे. समजा आपण चित्रकाराला विचारले की, 'तू कॅन्व्हसवर रंग लावतो आहेस ते तुझ्या मनात परिपूर्ण झालेली कलाकृती इतरांपर्यंत पोचावी येवढ्याच उद्देशाने की, कॅन्व्हसवर रंग लावल्याशिवाय तुझ्या मनातील कलाकृती पूर्ण होणार नाही म्हणून?' कॉलिंगवुडच्या मते, वरीलपैकी दुसरा पर्याय बरोबर आहे असेच उत्तर कलावंत देईल. चित्रकाराच्या दृष्टीने बहिर्गत, प्राकृतिक कलावस्तूची निर्मिती ही आंतरिक कलाकृतीच्या निर्मितीच्या नंतर होत नसते की आधी होत नसते. या दोन्ही – आंतरिक व बहिर्गत – कलाकृतींची निर्मिती एकाच वेळी होत असते. बहिर्गत कलाकृती निर्माण करीपर्यंत चित्रकाराची 'बघण्या'ची (see) क्रिया पूर्ण होत नाही. उलट बाजूने विचार करता असे लक्षात येते की, 'बघण्या'च्या कृतीच्या मदतीशिवाय कॅन्व्हसवर चित्र काढण्याची क्रिया पूर्ण होऊ शकत नाही. वरील दोन क्रिया या एकाच क्रियेच्या दोन बाजू आहेत. या क्रियेला कॉलिंगवुडने 'painting imaginatively' असे नाव दिले आहे (पृ. ३०५). यातील 'painting' या शब्दाने कॅन्व्हसवर रंग लावून प्राकृतिक कलाकृतीच्या निर्मितीचा निर्देश होतो, आणि 'imaginatively' या शब्दाने ही कृती जाणिवेच्या विशिष्ट पातळीवरची – 'imagination' या पातळीवरची – आहे हे लक्षात येते. कॉलिंगवुडचे मत असे दिसते की, या दोन क्रियांमध्ये एक विशिष्ट नाते आहे. ते असे की, एकीशिवाय दुसरी अस्तित्वातच येऊ शकणार नाही. कॉलिंगवुडच्या काळात संगणक (computer) नव्हता; पण पुढील उदाहरण त्याला पटले असते. जर संगणकाने कॅन्व्हसवर रंग लावले, व ते उत्तम चित्रकाराने दिलेल्या रंगांसारखे असले तरी तो रंगवलेला कॅन्व्हस कलाकृती ठरणार नाही. कारण, या सर्व संदर्भात कोठेही मानवी जाणिवेची उपस्थितीच नाही. आता प्रश्न असा की, याच्या बरोबर उलटी स्थिती असली, म्हणजे मानवी मन उपस्थित आहे, ते क्रियाशील सृजनशीलही आहे, पण बाह्य जगात कॅन्व्हस नाही की त्यावर रंग लावले जात नाहीत अशी स्थिती असली, तर कलाकृतीची निर्मिती झाल्याचे कॉलिंगवुड मान्य करील की नाही? त्याच्या याआधीच्या एकूण विवेचनानुसार त्याने तसे मान्य करायला हवे. पण पुस्तकाच्या यानंतरच्या भागात त्याने अनपेक्षित अशा नव्या प्रकारे अंतर्गत व बाह्य प्राकृतिक कलाकृतींमधील संबंधाचा प्रश्न सोडविण्याचा प्रयत्न केला आहे.

रंगविलेल्या कॅन्व्हसला तो अजून खऱ्या अर्थाने कलाकृती म्हणायला तयार नाही. पण खरी, म्हणजे अंतर्गत कल्पनात्मकतेच्या पातळीवरची कलाकृती निर्माण करायची असेल, तर कॅन्व्हस रंगविण्याची कृती अनिवार्य ठरते असे तो म्हणतो आहे. ('... its production is somehow necessarily connected with the aesthetic activity, that is, with the creation of the imaginative experience which is the work of art.' p. 305). कल्पना व भाषा यांच्याविषयी आपण जो सिद्धांत मांडला आहे त्याच्या साहाय्याने वरील अपरिहार्य संबंधाचा प्रश्न सुटेल, असे कॉलिंगवुड सांगतो. जाणिवेमुळे संवेदनेचे (impression) रूपांतर कल्पनेत (idea) होते, हे कॉलिंगवुडने याच्या आधी सांगितल्याचे आपल्याला माहीत आहे. आता तो असे सांगतो आहे की, संवेदना केवळ कालाच्या ओघात जुनी झाली म्हणजे आयडिया निर्माण होते

असे नाही; तर अगदी या क्षणीच्या संवेदनेचे सुद्धा जाणिवेच्या क्रियेमुळे आयडियामध्ये रूपांतर होत असते (पृ. ३०६). ही संवेदनांची सामग्री कलावंताला कोठून मिळते? यावर कॉलिंगवुडचे उत्तर असे की, कॅन्व्हसच्या समोर उभे राहून, हातात ब्रश घेऊन चित्रकार ज्या एकूण शारीरिक हालचाली करतो, त्यातून ही सामग्री मिळते. ('... the total sensuous... experience of a man at work before his easal.' p. 307). समजा, एक चित्रकार झाड, माणूस यांसारख्या एखाद्या विषयाकडे बघतो आहे. हे केल्यावर त्याला संवेदना प्राप्त होतील, त्यांतून आयडिया मिळतील यात शंका नाही. पण त्या विषयाचे त्याने कॅन्व्हसवर चित्र काढले, तर त्याला कितीतरी जास्त संवेदनांची सामग्री मिळेल. चित्र काढण्याच्या एकूण हालचालींमुळे कितीतरी अधिकच्या व नव्या संवेदना कलावंताला मिळतील, याकडे कॉलिंगवुडने वाचकाचे लक्ष वेधले आहे. (पृ. ३०७-३०८).

येथे दोन प्रश्न निर्माण होतातः (१) चित्रामध्ये दृक्संवेदनां-पासून मिळालेल्या कल्पनांखेरीज इतर संवेदनांपासून मिळालेल्या कल्पनाही आविष्कृत झालेल्या असतात, हे मत चित्रकलेच्या क्षेत्रातील सर्वांनाच मान्य होईल असे नाही. (२) चित्रकाराला चित्र काढताना जे दिसते ते सर्व चित्राच्या विषयाकडे फक्त बघणाऱ्याला दिसत नाही, असे कॉलिंगवुडचे मत आहे. हे मत मान्य केले तर काय होईल ते पाहू. समजा, *अ* ने काढलेले चित्र *व* बघतो आहे. जेव्हा *व* नुसता हे चित्र बघतो तेव्हा त्याला येणाऱ्या अनुभवाला *अनु.१* म्हणू. आता समजा, *अ* चे चित्र बघताना *व* ने स्वतः एक चित्र काढले. या परिस्थितीतल्या *व* च्या अनुभवाला *अनु.२* म्हणू. कॉलिंगवुडच्या आताच्या युक्तिवादाप्रमाणे *अनु.२* हा *अनु.१* पेक्षा नेहमीच, अपरिहार्यपणे जास्त संपन्न असायला हवा. कोणतेही चित्र बघायचे असेल, तर स्वतः कुंचला वापरीतच ते बघायला हवे, अशी मुलखावेगळी अट प्रत्येकाने पाळायला हवी असा याचा अर्थ झाला. कारण, ही अट पाळली नाही, तर चित्र बघणाऱ्याच्या अनुभवात अपेक्षित असलेली संपन्नता येणार नाही. प्रदर्शनांतील चित्रे बघणारे असंख्य लोक असल्याचे आपल्याला माहीत आहे; पण कुंचला घेऊन चित्रांची प्रदर्शने पाहणारा प्रेक्षक कोणीही पाहिला असल्याचे ऐकिवात नाही. सर्व प्रेक्षकांची साक्ष कॉलिंगवुडच्या विरोधात जाईल अशी खात्री वाटते.

कलावंताने एखाद्या कलाकृतीमध्ये ज्या आयडिया ओतल्या असतात त्या सर्वच्या सर्व कलाकृती बघणाऱ्यापर्यंत पोचतात असे म्हणता येईल का? त्या पोचतातच असे खात्रीपूर्वक सांगता येणार नाही. हे आशयसंक्रमण फक्त काही प्रमाणातच होणे शक्य आहे; पण त्यामुळे फारसे काही बिघडत नाही, असा कॉलिंगवुडचा अभिप्राय आहे. या संदर्भात त्याने घेतलेली भूमिका काहीशी अनपेक्षित व आश्चर्यजनकही आहे. तो सांगतो की, कोणत्याही कलाकृतीत कलावंताने देहीभूत केलेला कल्पनात्मक अनुभव म्हणजे सर्व बाजूंनी बंदिस्त केलेली जागा नव्हे. आशयाच्या बाबतीत कलाकृती खुली असते, असा कॉलिंगवुडचा अभिप्राय दिसतो. ती किती प्रमाणात खुली आहे इतकाच फक्त प्रश्न उरतो. कोणत्याही कलाकृतीचा फक्त तिचाच असा एकमेव अर्थ असतो, हे कॉलिंगवुडला मान्य नाही. तिला वेगवेगळे अर्थ असतात असे त्याचे प्रतिपादन आहे (पृ. ३११). कलावंताचा आशय वाचकापर्यंत कसा पोचतो हा प्रश्न येथे सुटल्यासारखा वाटेल; पण ही समजुत फसवी आहे. कारण, *अ* हा आशय कलावंताकडून प्रेक्षक, वाचकापर्यंत $अ_1$, $अ_2$... अशा कोणत्यातरी स्वरूपात पोचणे याला आशयाचे संक्रमण म्हणणे वैध ठरेल; पण कॉलिंगवुडच्या भूमिकेप्रमाणे प्रस्तुत कलाकृतीचा आशय *अ* हा $अ_1$, $अ_2$, $अ_3$ असा, निदान एका चेहऱ्यामोहऱ्याचा असतो, असे मानायची जरुरी नाही. एखाद्याला त्या कलाकृतीतून *आ*, किंवा *क* हा आशय मिळाला तरी तोही वैध आहे, असे मानायची कॉलिंगवुडने मुभा ठेवली आहे. आशयसंक्रमणाचा अर्थ सामान्यपणे असा कोणी लावीत नाही. सामान्य माणसाच्या भाषेत तो वापरीत असलेल्या संकल्पनांबाबतच्या मर्मदृष्टी आढळतात; पण मनात असलेल्या चुकीच्या पूर्वकल्पनांमुळे त्यांचे सिध्दांतन चुकीचे होते, असे कॉलिंगवुडने या पुस्तकात वारंवार सांगितले आहे. असे असताना आशयसंक्रमणाच्या संकल्पनेबद्दल त्याने स्वतःच्याच वरील भूमिकेला असा विरोध का करावा, हे कळत नाही. (याच्या आधीही असा प्रश्न उभा राहिला होता, याची वाचकास आठवण करून द्यायला हवी. कवीला *या* क्षणी आपली प्रेयसी अत्यंत सद्गुणी वाटते, तर *पुढच्याच* क्षणी ती अत्यंत दुर्गुणी वाटते, असे असेल तर सामान्य माणूस म्हणेल की, कवीला आपल्या प्रेयसीची नीट ओळख पटलेली नाही; किंवा तिच्याविषयी त्याला निश्चित मर्मदृष्टी मिळाली असल्याची खात्री पटलेली नाही. कवीला दर क्षणाला स्वयंपूर्ण असे सत्य मिळत असते, असे सामान्य माणूस म्हणणार नाही हे निश्चित. सामान्य माणसाच्या भाषिक व्यवहारांमध्ये संकल्पनांविषयीच्या मर्मदृष्टी शोधणाऱ्या कॉलिंगवुडने येथेही ही पद्धती सोडली होती.)

कलावंत हा काहीतरी देणारा व श्रोता, प्रेक्षक, वाचक काहीतरी घेणारा असा संबंध सामान्यपणे गृहित धरण्यात येतो. कलावंत व श्रोता... यांच्यातील संबंधाचे एक वेगळेच आकलन

देण्याचा कॉलिंगवुडने येथे प्रयत्न केला आहे. श्रोता हा फक्त घेणारा नसून तो देणाराही असतो, असे त्याचे येथे म्हणणे आहे. कलावंत व श्रोता हे दोघे सह-निर्मिक असतात. काही वेळा असे होते की, कलावंत फक्त स्वतःच्या वैयक्तिक भावनांचा आविष्कार करीत नाही. तो ज्या मानवी समूहाचा घटक असतो त्या सर्व समूहाच्या भावना तो व्यक्त करीत असतो. या भावना त्याच्या स्वतःच्याही असू शकतात हे खरे; पण त्या फक्त त्याच्याच एकट्याच्या असतात असे नाही. 'प्रतिभावंता'भोवती जे गूढ वलय अठराव्या शतकापासून आढळत असे ते आता विरत चालले असल्यामुळे वरील सह-निर्मिकाची संकल्पना आजच्या वाचकांना पटण्याची, निदान विचारार्ह वाटण्याची कॉलिंगवुडला आशा आहे. आविष्कारवादाचे त्याने पुस्तकाच्या आधीच्या भागात जे विवेचन केले आहे त्यावरून असे वाटणे स्वाभाविक होते की, आविष्कार-प्रक्रिया अंतर्गत असल्यामुळे ती कलाकृतीच्या बाह्यी-करणावर, श्रोत्यांच्या उपस्थितीवर अवलंबून नाही. पुस्तकाच्या अखेरच्या भागात कॉलिंगवुडने बाह्यीकरणाच्या संकल्पनेचे पुनर्वसन केले आहे. श्रोत्यांना सह-निर्मिक कल्पून त्याने त्यांच्याही पुनर्वसनाचा प्रयत्न केल्याचे दिसते. एक मात्र खरे की, त्याने व्यक्तिवादी भूमिका प्रस्तुत पुस्तकात कोठेही घेतलेली नाही. कोणतीही मानवी व्यक्ती ही अपरिहार्यपणे कोणत्यातरी मानवी समूहाचा सभासद असते, असेच तो सर्वत्र मानताना दिसतो. कलाकृतीचे बाह्यीकरण व श्रोत्यांची उपस्थिती यांना कलाव्यवहारात अनिवार्यतेचे स्थान दिल्यानंतर कॉलिंगवुडचा सिद्धांत बोझंकिटसारख्या विश्वचैतन्य-वाद्यांच्या सिद्धांताच्या फार जवळ जातो, असे लक्षात येते. पण त्यांच्या भूमिकांमध्ये काही बाबतीत महत्त्वाचे भेद आहेत. उदा., त्यांच्या निसर्गसौंदर्याबद्दलच्या भूमिका वेगळ्या आहेत.

कलावंताने श्रोत्यांना सह-निर्मिकाचे स्थान दिले की, 'मला असे भावते' असे म्हणण्याऐवजी 'आम्हाला असे भावते' असे तो (कलावंत) म्हणतो; या सामूहिक अनुभवाचा आविष्कार तो आपल्या श्रोत्यांच्या मदतीने साधत असतो. कलावंत व आत्माविष्कार या संकल्पनांना जो अर्थ व्यक्तिवादी समीक्षक अनेकदा देतात त्यावर येथे कॉलिंगवुडने प्रतिकूल टीका केली आहे. हे व्यक्तिवादी समीक्षक असे मानतात की, प्रत्येक कलावंत हा स्वयंपूर्ण असतो. तो स्वतःच्या वैय्यक्तिक भावना खास स्वतःच्या अशा रीतीने व्यक्त करीत असतो. कलावंत हा आपल्या महान कलेत स्वतःच्या महान व्यक्तित्वाचा (a great personality) आविष्कार करतो, अशी या लोकांची समजूत असते. कॉलिंगवुडच्या मते ही समजूत चुकीची आहे. पण अनेकांनी तिचा स्वीकार केलेला असल्यामुळे समीक्षा-क्षेत्रात एक उफराटा प्रयोग सुरू झाल्याचे दिसते. कलाकृतीच्या मार्फत कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा शोध घेणे हे त्याचे स्वरूप होय. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या नाटकांच्या मार्फत शेक्सपिअर या व्यक्तीचा शोध सुरू झाला; त्याच्या जीवनाचा आलेख तयार करण्यात आला. व्यक्ती म्हणून त्याची मते काय होती हे ठरविण्यात आले. असे करणे शक्य तरी आहे का, हे कोणी विचारले नाही. या व्यक्तिगत माहितीच्या साहाय्याने त्याच्या साहित्यकृतींवर प्रकाश पडेल अशी अपेक्षा बाळगणे कितपत बरोबर ठरेल, ही शंकाही कोणाला आली नाही. या चुकीच्या समजुतीमुळे कलासमीक्षेची जागा वैयक्तिक बाबतीतल्या गप्पांनी घेतली, आणि कला म्हणजे दाखवेगिरीचा एक प्रकार होय, ही समजूत अनेकांच्या मनात पक्की रुजली ('It has degraded criticism to the level of personal gossip, and confused art with exhibitionism.' p. 316).

'कला म्हणजे मानवी व्यक्तीचा आविष्कार' असे मानण्यात एक तत्त्वज्ञानात्मक चूक होते, याकडे कॉलिंगवुडने वाचकाचे लक्ष वेधले आहे. व्यक्तिवाद (Individualism) मानणारे लोक माणूस हा जणू ईश्वरासारखा स्वयंपूर्ण (self-contained and self-sufficient) आहे, असे समजतात. जे जे अस्तित्वात आहे, ते सर्व ईश्वरात सामावलेले असते; ईश्वराबाहेर काहीही नसते. ईश्वराकडे एक सर्जक शक्ती म्हणून पाहिले, तर ईश्वर व कोणताही मानवी निर्माता यांच्यातील मूलभूत फरक लक्षात येतो. ईश्वर जे जे करतो त्या सर्वात सहजपणेच त्याचा आविष्कार होतो. त्यासाठी त्याला आपल्याबाहेरील कशाचीही मदत घ्यावी लागत नाही. ईश्वर अनंत, स्वयंपूर्ण असल्याने त्याला हे सर्व शक्य असते. परंतु माणूस सांत आहे. त्याचे अस्तित्व, स्वरूप, कार्य, एकूण जीवनच सापेक्ष असते. कलावंत या नात्याने तो बोलतो; पण तो ज्या भाषेत बोलतो ती त्याला विशिष्ट प्रकारे बोलायला शिकविण्यात आलेली असते. ज्या सामाजिक गटात तो जन्मतो त्या गटाची भाषा तो बोलतो. तो जर गायक असेल, तर त्याला परंपरेकडून स्वरमाला मिळालेली असते. तसेच, जी वाद्ये तो वापरतो तीही त्याला तेथूनच घ्यावी लागतात. समजा, त्याने एखादे नवे वाद्य निर्माण केले, तर ही नवनिर्मितीसुद्धा सापेक्ष असते. कारण, परंपरेने जे दिले त्याच्या पार्श्वभूमीवरच ही निर्मिती शक्य होत असते. कोणताही चित्रकार हा समाजात निर्माण झालेली चित्रकलेची संकल्पना गृहित धरूनच या क्षेत्रातील आपले नवे योगदान करीत असतो. अगदी बालवयात कविता करू लागणाऱ्या कवीलाही काव्याची परंपरा लाभलेली असते. पुन्हा असे की, कलावंत जसा इतर [illegible] विशिष्ट नात्यांनी

जोडलेला असतो, तसा तो त्याच्या श्रोत्यांशीही जोडला गेलेला असतो. हे घटक, ही नाती इत्यादी नसते, तर कोणताही माणूस हा कलावंत म्हणूनच नव्हे, तर माणूस म्हणूनही अस्तित्वात येऊ शकला नसता. येथे कॉलिंगवुडने एक दाखला दिला आहे. मुलांना एका विशिष्ट वेळी दात येतात, आणि दुसऱ्या एका विशिष्ट वेळी दाढी येते. मानवी मूल एकटे वाढले तरी, या दोन्ही घटना घडल्याशिवाय राहणार नाहीत. पण भाषेचे तसे नसते. मानवी मूल जर मानवी समाजावाहेर वाढले, तर त्याला मानवी भाषा येणार नाही. प्रत्येक माणूस हा त्याच्या भोवतीच्या इतर मानवी व्यक्तींप्रमाणे एकाच वेळी बोलणारा व ऐकणारा असतो. जे मराठी, हिंदी, इंग्रजी यांच्या ज्ञानाविषयी खरे आहे, ते संगीत, चित्रकला इत्यादी भाषांविषयीही खरे आहे. ('The child learning his mother tongue... learns simultaneously to be a speaker and to be a listener; he listens to others speaking, and speaks to others listening. It is the same with artists. They become poets or painters or musicians not by some process of development from within, as they grow beards; but by living in a society where these languages are current. Like other speakers, they speak to those who understand... As a finite being, man becomes aware of himself as a person only so far as he finds himself standing in relation to others of whom he simultaneously becomes aware as persons.' p. 317). पुस्तकाच्या आधीच्या भागात टोकाची वाटेल अशी भूमिका मांडायची, व वाचक वुचकळ्यात पडल्यावर तिच्यात वदल करायचे, हा कॉलिंगवुडच्या या पुस्तकातील विवेचन-पद्धतीचा खास दोष असावा असे दिसते. याची एक दोन उदाहरणे आपण आताच पाहिली.

कॉलिंगवुडने ज्ञानप्रक्रियेतील लक्ष देण्याच्या, म्हणजेच संवेदनांतून निश्चित व्यक्तित्व असलेल्या कल्पना निर्माण करण्याच्या, किंवा पर्यायाने कल्पनात्मकतेच्या पातळीशी भाषेचे अनिवार्य नाते जोडले असल्याचे आपल्याला माहीत आहे. ज्ञानशास्त्राच्या दृष्टीने या वस्तुस्थितीवद्दल पुढील बाबतींत स्पष्टीकरणाची जरुरी आहे. मानवजातीचा सभासद म्हणून प्रत्येक माणसामध्ये काही क्रिया घडणे, विशिष्ट ज्ञानशक्तींच्या करवी त्या क्रिया होणे हे अनिवार्य (necessary) असते. उदाहरणार्थ, सर्व माणसांमध्ये एकाच प्रकारची संवेदनांची सामग्री असते, सर्वांमध्ये एकाच प्रकारे लक्ष देण्याची क्रिया घडते, प्रत्येक संवेदनेवरोवर तिचा भावना-भार असावाच लागतो, लक्ष देण्याच्या क्रियेनंतर कल्पनांची निर्मिती विशिष्ट प्रकारेच घडते व त्या कल्पनांमध्ये एकाच प्रकारची वैशिष्ट्ये असतात, या कल्पनांवरही त्यांचा स्वतःचा भावनाभार असतोच. संवेदनेच्या पातळीवरील, कल्पनात्मक पातळीवरील, त्याही वरच्या वैचारिक पातळीवरील भावना-भारांचे आविष्कार वेगवेगळ्या पण निश्चित अशा प्रकारेच होतात. हा आविष्कार म्हणजेच भाषा असे समीकरण गृहित धरले – आणि कॉलिंगवुडने ते तसे गृहित धरले आहे – तर शिकण्या-शिकविण्याचा प्रश्न कोठेच निर्माण होण्याचे कारण नाही. हे स्पष्ट करण्यासाठी कान्टच्या ज्ञानशास्त्रीय विश्लेषणाचे उदाहरण घेऊ. कान्टच्या सिद्धांताप्रमाणे ज्ञानामध्ये दोन स्वभावतः भिन्न असे घटक असतातः एक अनुभवपूर्व (*a priori*) व दुसरा अनुभवाधिष्ठित (*a posteriori*). काल, अवकाश, कार्यकारणभावादी कोटी (categories) यांचा अंतर्भाव अनुभवपूर्व घटकात होतो. दुसरा – म्हणजे अनुभवाधिष्ठित – घटक म्हणजे संवेदनांची सामग्री. सर्व माणसांमध्ये, केवळ ती माणसे आहेत म्हणून, एकाच प्रकारच्या संवेदना जागृत होऊन त्यांचे व्यवस्थापन वरील अनुभवपूर्व घटकाच्या साहाय्याने अपरिहार्यपणे एकाच प्रकारे व्हावे लागते. वरीलपैकी कोणतीही एक गोष्ट नसली, तर मानवी ज्ञान निर्माणच होणार नाही. जेथे प्रत्येक गोष्ट अपरिहार्यपणे विशिष्ट पद्धतीनेच घडते, तेथे शिकणे-शिकविणे यांना कसलाच वाव नसतो. कॉलिंगवुडने कल्पिलेल्या संवेदना – भावनाभार$_१$, आविष्कार$_१$ – लक्ष देणे – कल्पनेची निर्मिती → भावनाभार$_२$ – आविष्कार$_२$ = भाषा या साखळीतील प्रत्येक दुवा इतर दुव्यांशी अपरिहार्यतेच्या संबंधाने जोडला गेलेला आहे. या साखळीतील कोणत्याही दुव्यासाठी शिकण्या-शिकविण्याची जरुरी भासत नाही. पुस्तकाच्या आधीच्या भागात कॉलिंगवुडने अशी जरुरी भासल्याचे कोठेही म्हटलेले किंवा सुचविलेले नाही. पुस्तकाच्या पुढच्या भागात कॉलिंगवुडची भूमिका ज्ञानमीमांसकाची नसून भाषेचे स्वरूप, भाषा शिकणे-शिकवणे, भाषेचे उपयोग इत्यादी प्रश्नांवर विचार करणाऱ्या मीमांसकाची आहे. त्याने ही दुसरी भूमिका स्वीकारल्यानंतरची त्याची जी मते आहेत त्यांच्यात व ज्ञानमीमांसक कॉलिंगवुडच्या मतांत भेद आहेत. पुस्तकातील पहिल्या भागातील मतांना त्याने नुसती मुरड घातली आहे असे वाटत नाही. पहिल्या भागातली मते दुसऱ्या भागात सरळसरळ बाजूला ठेवली गेली आहेत, असेच म्हणणे परिस्थितीला जास्त धरून होईल असे दिसते.

या आत्मविसंगतीच्या आरोपातून सुटण्याचा एक मार्ग सुचतो. तो असाः प्रत्येक माणसाला एक माणूस म्हणून काही संकल्पनादी गोष्टी जन्मतःच प्राप्त झालेल्या असतात. उदाहरणार्थ, अवकाशाची

जाणीव. ही जाणीव जन्मजात असली तरी, समाजाच्या सहजीवनात भाग घेतल्याने तिचा विकास झाल्याचे आपण पाहतो. भाषा आणि कला यांची मीमांसा करणाऱ्या कॉलिंगवुडप्रमाणे मानवी ज्ञानाची चिकित्सा करणारा कॉलिंगवुड हा सुद्धा व्यक्तिनिष्ठ नाही. प्रत्येक मानवी व्यक्ती ही मानवी आहे यावर तो भर देतो. मानवी व्यक्ती व एकूण मानव जात यांच्यामध्ये वेगवेगळ्या, कमी-अधिक व्याप्तीच्या मानवी समष्टी असतात. कोणत्याही मानवी व्यक्तीचे व्यक्तित्व घडविण्याच्या कामी त्या महत्त्वपूर्ण कामगिरी बजावतात. पण जेव्हा कॉलिंगवुड म्हणतो की, फ्रेंच भाषेत फक्त फ्रेंच लोकांच्या भावना व्यक्त होऊ शकतात, आणि जर्मन भाषेत जर्मन लोकांच्या भावना व्यक्त होऊ शकतात (पृ. २४५), त्यावेळी तो वर उल्लेखिलेल्या मर्यादित व्याप्तीच्या मानवी समष्टींना वाजवीपेक्षा जास्त महत्त्व देतो आहे, असे वाटते. त्यांना इतके महत्त्व दिले तर फ्रेंच व जर्मन लोक यांच्यात परस्पर विनिमय कसा होतो? ते एकमेकांच्या भाषा, चालीरीती, सांस्कृतिक संकेत आत्मसात करू शकतात का? असे प्रश्न निर्माण होतात. ते प्रत्यक्ष जीवन-व्यवहारात बऱ्याच प्रमाणात सुटतातही. पण कॉलिंगवुडची भूमिका स्वीकारली की, ते प्रश्न सुटणे अशक्य होऊन बसते. जो अनेक भाषांमध्ये सारखाच व्यक्त होतो असा भाग मानवी जीवनात मोठ्या प्रमाणात उपस्थित असतो, हे मान्य केल्याशिवाय गत्यंतर दिसत नाही.

पुढे जाण्यापूर्वी आणखी एका मुद्याला स्पर्श करायला हवा. पुस्तकाच्या पहिल्या भागात भाषा ही पदार्थरूप नसून क्रियारूप आहे, व्याकरणाच्या दृष्टिकोनातून केलेल्या भाषेच्या विश्लेषणाला कसलाही तात्त्विक पाया नाही, समानार्थक शब्द असू शकत नाहीत, इत्यादी मते कॉलिंगवुडने मांडली होती. पुस्तकातील नंतरच्या भागात त्याने भाषेविषयी वेगळी भूमिका घेतली असल्यास वर उल्लेखिलेल्या प्रश्नांविषयीची त्याची मते बदलली आहेत, असे आपण मानायचे का? पुरेसा पुरावा नसल्याने आपण हा प्रश्न जरी सोडवू शकलो नाही तरी, तो मनात कोठेतरी ठेवणे जरूर आहे. कारण, कॉलिंगवुडच्या एकूण योगदानाचे मूल्यमापन करताना वरील गोष्टीचा उपयोग होण्यासारखा आहे.

पुस्तकाच्या पहिल्या व नंतरच्या भागांमध्ये असलेल्या विसंगतीचे आणखी एक उदाहरण पाहण्यासारखे आहे. माणूस सांत असतो, त्याला आपल्या सांत जाणीवयुक्ततेचे भान येणे, आणि आपल्या भोवतीचे इतर मानवही आपल्यासारख्या सांत जाणीवयुक्त व्यक्ती आहेत हे भान येणे, या एकाच वेळी घडणाऱ्या गोष्टी आहेत. मानवी व्यक्तीच्या सांततेचा, सापेक्षतेचा सिद्धांत मांडताना कॉलिंगवुडने येथे पूर्वीपेक्षा वेगळी भूमिका घेतल्याचे दिसते. इतर सांत जाणीवयुक्त व्यक्तींमधील आपण एक आहोत याचे भान प्रत्येकाला सतत ठेवावे लागते, असे सांगून कॉलिंगवुड म्हणतो की, प्रत्येकाला आपला विचार सतत इतरांना सांगावा लागतो. तो तसा सांगून इतरांपर्यंत पोचला व त्यांना तो पटला, म्हणजे तो चांगला आहे याची खात्री पटते. तो असेही सांगतो की, जर एखादी नवी भावना अनुभवास आली, तर तिचाही इतरांपुढे आविष्कार करावा. ते त्या अनुभवात आपल्यावरोबर सहभागी झाले, तर आपली जाणीव भ्रष्ट झालेली नाही, अशी खुणगाठ बांधावी. ('If he has a new thought, he must explain it to others, in order that, finding them able to understand it, he may be sure it is a good one. It he has a new emotion, he must express it to others, in order that, finding them able to share it, he may be sure his consciousness of it is not corrupt.' p. 317). आपण एक नवी भूमिका घेत आहोत याची कॉलिंगवुडला बहुतेक येथे अंधुक जाणीव झाली असावी. तसे नसते तर आपली आताची भूमिका पूर्वीच्या भूमिकेशी विसंगत नाही, हे त्याने या ठिकाणी मुद्दाम सांगितले नसते. ('This is not inconsistent with the doctrine, stated elsewhere in this book, that the aesthetic experience or aesthetic activity is one which goes on in the artist's mind.' p. 317). या दोन भूमिकांमध्ये विसंगती आहे की नाही, हे पाहण्यापूर्वी त्यांच्यात वेगळेपणा आहे का नाही, हे पाहणे जरूर आहे. याच्या आधी एका जागेवर असा प्रश्न निर्माण झालेला होता की, कलावंताला आपली आविष्कारक्रिया यशस्वी होत आहे की नाही, हे कसे कळते? त्यावेळी कॉलिंगवुडचे उत्तर असे होते की, कलावंताने स्वतःचे अनेक यशस्वी आविष्कार बघितलेले असतात. या अनुभवांचा मापनदंड म्हणून वापर करून तो स्वतःचा कोणता आविष्कार अयशस्वी झालेला आहे, आणि परिणामी कोठे जाणिवेचे भ्रष्टीकरण झाले आहे, हे स्वतःच ओळखू शकतो. हे त्याने पुस्तकात याच्या थोडेसेच आधी (पाहा पृ. २८३-२८४) सांगितले असल्याचे वाचकास आठवत असेल. आपण आता चर्चा करीत असलेल्या मजकुरात मात्र त्याने कलावंतावर पूर्वीसारखे विसंबिण्याऐवजी केवळ इतर लोकांवर विसंबिण्याचे ठरविल्याचे दिसते. त्याने असे का केले असावे, हे कळत नाही.

व्यक्तिकेंद्रित आविष्कारवादी कलासिद्धांत नाकारण्यामागची पुढील कारणे त्याने दिली आहेत: (१) कलावंतांचा एकमेकांवर जो प्रभाव पडत असतो त्याकडे व्यक्तिकेंद्रितता स्वीकारल्यास





दुर्लक्ष होते. (२) एखादी नाट्यकृती रंगमंचावर सादर करताना नाटककाराला दिग्दर्शक, नट यांच्याकडून जी मौल्यवान मदत मिळत असते ती डोळ्याआड केली जाते. (३) कलावंताला त्याच्या श्रोत्यांकडून जी मदत मिळते ती बाजूला सारली जाते. वर उल्लेखिलेल्या तीन गोष्टींचा विचार समीक्षकाने केला नाही, तर कलाकृतीचे स्वरूप नीट कळणे आणि तिचे योग्य मूल्यमापन होणे अशक्य ठरते, असे त्याचे मत आहे.

कोणताही कलावंत कितीही नाविन्यपूर्ण कलाकृती निर्माण करीत असला तरी, तो अनेकांचे ऋण देऊ लागतो हे त्याच्या आजुबाजूच्या कलावंतांकडे व कलाकृतींकडे लक्ष दिल्यास कळते. सर्व कलाक्षेत्रांमध्ये हीच परिस्थिती आढळते, हे दाखविण्यासाठी कॉलिंगवुडने नाट्य, संगीत, चित्रकला यांच्यातील उदाहरणे दिली आहेत. जेव्हा आपण शेक्सपिअरच्या नाट्यकृतींविषयी बोलतो, तेव्हा जर आपण असे मानले की, त्या सर्व पूर्णपणे स्वतंत्र, केवळ एकट्या शेक्सपिअर या व्यक्तीच्या निर्मिती आहेत, तर ती एक चूक ठरेल. कारण, हॉलिन्शेड, प्लुटार्क, किड, मार्लो या सर्वांपासून शेक्सपिअरला जे मिळाले ते काढून टाकले, तर शेक्सपिअरच्या नाटकांचे मूल्य निश्चित कमी होईल. दुसरे असे की काही कलाकृती कोण्या एका कलावंताच्या निर्मिती नसतात. *इलियड* या महाकाव्याच्या निर्मितीचे श्रेय कोणाला देणार? जी वास्तु काही पिढ्या बांधली जात होती, ती कोणा एकाने निर्माण केली असे म्हणणे कसे योग्य ठरेल? कोणत्याही क्षेत्रातील विविध कलावंतांमध्ये सतत देवाणघेवाण चालली असल्याचे कलेच्या इतिहासावरून स्पष्ट दिसते.

काही क्षेत्रातील कलावंत जे निर्माण करतात ते श्रोत्यांसमोर सादर करण्यासाठी असते. उदाहरणार्थ, नाटक. नाटककाराने कितीही तपशीलवार रंगमंच सूचना (stage directions) दिल्या तरी, कोणीही नट त्यांचे तंतोतंत पालन करून प्रयोग सादर करीत नसतो. तो स्वतः निर्णय घेऊन अभिनय करीत असतो, आणि म्हणून एखादी कलाकृती रंगमंचावर सादर करणाऱ्याला कॉलिंगवुड लेखकाचा सहकारी, त्याच्यावरोबर निर्मिती करणारा सहनिर्माता मानतो.

लेखक व सादरकर्ता या दोघांना आणखी एका सह-निर्मात्याची गरज असते. हा तिसरा सहनिर्माता म्हणजे श्रोता. श्रोत्याचे अस्तित्व कलावंताच्या निर्माणप्रक्रियेत गृहित धरलेले असते. कलावंत एकांतात निर्मिती करतो, आविष्कार साधतो. त्याच्या नकळत श्रोता ते ऐकतो, अशी परिस्थिती नसते. कलावंताला श्रोत्यांच्या उपस्थितीची जाणीव असते. विशेषतः कलाकृतीच्या सादरकर्त्याला अगदी स्पष्ट अशा स्वरूपात ही जाणीव असणे अगत्याचे असते. कलावंत व श्रोता यांच्यातील जवळचे संबंध यांत्रिक उपकरणांमुळे नष्ट होत असल्याचे सांगून या बदलत्या परिस्थितीचे दुष्परिणाम कॉलिंगवुडने विशद केले आहेत. त्यांतील सर्वात महत्त्वाचा दुष्परिणाम हा की, एक आविष्कारात्मक कृती म्हणून कलाकृतीचे अस्तित्व संपुष्टात येते. येथे दोन प्रश्न निर्माण होतात. पहिला प्रश्न असा की, आपल्यापासून काल व अवकाश या दोन्ही परिमाणांमध्ये दूर अशा ठिकाणी निर्माण झालेल्या कलाकृतीचा अनुभव आपल्याला कसा येतो? कलावंताच्या समकालीन देशबांधवांना तिचा अनुभव आपल्यापेक्षा पूर्णपणे वेगळा असा आला असेल का? तो अपरिहार्यपणे वेगळा असल्याचे मानलेच पाहिजे का? जेव्हा जेव्हा कलावंत आपल्यासमोर उपस्थित असलेल्या श्रोत्यांसमोर (श्रो$_१$) आविष्कार करतो, तेव्हा त्याला जो अनुभव येतो तो त्याची तीच कलाकृती इतर श्रोत्यांसमोर (श्रो$_२$) सादर करताना आलेल्या अनुभवापेक्षा पूर्णपणे वेगळा असतो का? तो अपरिहार्यपणे वेगळा असलाच पाहिजे का? वरीलपैकी पहिल्या प्रश्नाच्या अनुरोधाने विचार करता, असा निष्कर्ष काढावा लागेल की, शेक्सपिअरच्या नाटकाचा, डॉस्टोव्हस्कीचा कादंबरीचा एक आविष्कार म्हणून आपल्याला आजच्या भारतात अनुभव येणेच शक्य नाही. आपल्या समकालीन अशा परदेशस्थ लेखकाची साहित्यकृती जेव्हा आपण वाचतो, तेव्हा त्या लेखकाची आविष्कारप्रक्रिया काही प्रमाणात तरी खंडित होते किंवा अपूर्ण राहते, असा निष्कर्ष काढावा लागेल. हे दोन्ही निष्कर्ष पटण्यासारखे नाहीत.

दुसरा प्रश्न कॉलिंगवुडने लिहिलेल्या या प्रकरणाच्या समारोपातील पुढील वाक्यांबद्दलचा आहेः 'The work of artistic creation is not a work performed in any exclusive or complete fashion in the mind of the person whom we call the artist. That idea is a delusion bred of individualistic psychology, together with a false view of the relation not so much between body and mind as between experience at the psychical level and experience at the level of thought. The aesthetic activity is an activity of thought in the form of consciousness, converting into imagination an experience which, apart from being so converted, is sensuous. This activity is a corporate activity belonging not to any one human being but to a community.' pp. 323-324).

आता प्रस्तुत पुस्तकाच्या पहिल्या भागातल्या (Book I) 'आर्ट प्रॉपर अॅज इमॅजिनेशन' या प्रकरणातील पुढील वाक्ये पाहा: 'A work of art need not be what we should call a real thing. It may be what we call an imaginary thing. A disturbance, or a nuisance, or a navy, or the like, is not created at all until it is created as a thing having its place in the real world. But a work of art may be completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind.' (p. 130). 'When a man makes up a tune, he may and very often does at the same time hum it or sing it or play it on the instrument. He may do none of these things, but write it on paper. Or he may both hum it or the like, and also write it on paper at the same time or afterwards. Also he may do these things in public, so that the tune at its very birth becomes public property, like the disturbance we have just considerd. But all these are accessories of the real work, though some of them are very likely useful accessories. The actual making of the tune is something that goes on in his head, and nowhere else... The actual making of the tune is therefore alternatively called the making of an imaginary tune. This is a case of creation... Hence the making of a tune is an instance of imaginative creation. The same applies to the making of a poem, or a picture, or any other work of art... The artist, when he has made his tune, may go on to something else which at first sight seems to resemble this: he may do what is called publishing it. He may sing or play it aloud, or write it down, and thus make it possible for others to get into their heads the same thing which he has in his. But what is written or printed on music-paper is not the tune. It is only something which when studied intelligently will enable others (or himself, when he has forgotten it) to construct the tune for themselves in their own heads.' (p. 134-35). 'The artist as magician or purveyor of amusement is necessarily a craftsman making real things, and making them out of some material according to some plan. His works are as real as the works of an engineer, and for the same reason./ But it does not at all follow that the same is true of an artist proper. His business is not to produce an emotional effect in an audience, but, for example, to make a tune. This tune is already complete and perfect when it exists merely as a tune in his head, that is, an imaginary tune.' (p. 139). या मुद्याची थोडी चर्चा वर आलेली आहे; पण पुस्तकातले वरील उतारे एकमेकांशेजारी ठेवल्यावर कॉलिंगवुडने आपली भूमिका बदलली असल्याचा मुद्दा चटकन लक्षात येतो.

प्रस्तुत पुस्तकाच्या आरंभी आणि शेवटी कॉलिंगवुडने ज्या भूमिका घेतल्या आहेत त्या एकमेकींशी सुसंगत नसल्याचे आपण पाहिले. काही लेखक कालाच्या ओघात आपल्या भूमिका, आपली मते बदलतात हे सर्वांना माहीत आहे; पण त्यामागे बुद्धीला पटतील अशी कारणे असल्याचे दाखविता येते. एकाच पुस्तकात आत्मविसंगत अशी मते मांडलेली सापडणे मात्र फार कठीण व विरळ. सुरुवातीला एक भूमिका तात्पुरती (tentatvie) म्हणून स्वीकारून तिच्यावर संस्कार करीत करीत दुसरी भूमिका शेवटी मांडणे हे समजण्यासारखे आहे. बौद्धिक क्षेत्रातील युद्धनीतीचा तो एक प्रकार मानता येईल. पण वरीलपैकी कोणतेही स्पष्टीकरण कॉलिंगवुडच्या प्रस्तुत पुस्तकातील विसंगतीला लागू पडत नाही. स्वतः कॉलिंगवुडने वाचकाला विश्वासात घेऊन आपल्या भूमिकेतील बदलामागील कारणे दिलेली नाहीत. तेव्हा ती आपल्याला शोधून काढावी लागणार आहेत. पुन्हा आपले स्पष्टीकरण कॉलिंगवुडच्या केवळ वैयक्तिक जीवनातील घटनांवर आधारलेले असून चालणार नाही. उदाहरणार्थ, हे पुस्तक लिहिताना कॉलिंगवुडची प्रकृती बरी नव्हती, व म्हणून त्याच्या लेखनात विसंगती आल्या असे म्हटल्याने आपल्यापुढचा प्रश्न सुटणार नाही. हे पुस्तक पूर्णपणे बौद्धिक पातळीवरचे व तत्त्वज्ञानात्मक आहे. म्हणून आपल्याला केवळ बौद्धिकतेच्या पातळीवरची कारणे (reasons) सापडतात का, हे पाहावे लागणार आहे. एक अडचणीचे व कठीण उदाहरण म्हणून कलाकृतींच्या वास्तवीकरणाचा प्रश्न विचारासाठी घेऊ.

कॉलिंगवुडने एकूण पुस्तकात कला व जाणीव, कला व समाज या विषयांबाबत ज्या भूमिका घेतल्या आहेत, आणि ज्यांच्यात बदल झाल्यासारखा दिसत नाही, त्यांच्यामुळेच कला-कृतींच्या बाह्यीकरणाबद्दलच्या त्याच्या मतात बदल झाला असणे शक्य आहे. वरील अभ्युपगमाला पुस्तकातच काही पाठिंबा मिळतो का, हे आपण पाहणार आहोत.

दुसऱ्या महायुद्धाच्या छाया आकाशात जमू लागल्या असताना कॉलिंगवुडने *प्रिन्सिपल्स* हे पुस्तक लिहिले, हे आपल्याला माहीत आहे. ग्रीक-रोमन संस्कृतीचा ऱ्हास कसा झाला हे त्याला ठाऊक होते. त्या प्राचीन काळात ऱ्हासाची जी लक्षणे दिसत होती तशीच लक्षणे कॉलिंगवुडला आधुनिक युरोपातही दिसत होती. लोकांची एकूण जीवनेच्छा मलूल होत होती, ते करमणूक व चंगळवाद यांकडे आकर्षित होत होते; हेही त्याने पाहिले होते. या संदर्भात कलेच्या विहित कार्याविषयी अत्यंत गंभीरपणे, तळमळीने विचार करण्याकडे कॉलिंगवुडसारखा तत्त्वज्ञ वळणे अगदी स्वाभाविक होते. त्याने कलेला स्वायत्तता मिळवून दिली, पण त्यासाठी कलेच्या जीवनाभिमुखतेचा त्याग केला नाही. आपली स्वायत्तता अबाधित राखून कला जीवनाला मदत करू शकते, जीवन परिपूर्ण व समृद्ध करू शकते, हे दाखविण्यात त्याला रस होता. काही लोक कलेकडून मनोरंजनाची, जीवनोपयोगी भावनानिर्मितीची अपेक्षा करतात. या अपेक्षा पूर्ण केल्या नाहीत तर कलेची जीवनाभिमुखता सिद्ध होऊ शकायची नाही, असे त्यांना वाटत असावे. कलेचे विहित कार्य ज्ञानात्मकतेच्या संदर्भातील आहे; आणि या ज्ञानात्मकतेमुळे कला जीवनाभिमुख होऊ शकते. हे विहित काम कलेने केले नाही, आणि त्याऐवजी विहित नसलेल्या कामांमध्ये वेळ व शक्ती खर्च केली, तर अंतिमतः समाजाचेच नुकसान होणार आहे. देशावर आलेले परचक्र परतवून लावण्याचा निकराने प्रयत्न करणाऱ्या सर्वांनी बंदुकाच हाती घेतल्या पाहिजेत, असे म्हणणे चूक आहे. सर्व डॉक्टरांनी आपले विहित काम सोडून देऊन हातात बंदुका घेतल्या, तर जखमी सैनिकांना तातडीची वैद्यकीय मदत कोण देणार, हा प्रश्न राष्ट्रातील धुरीणांपुढे उभा राहील. परचक्रासारख्या प्रश्नाशी मुकाबला करताना सर्व नागरिकांनी झटून काम केले पाहिजे हे खरे; पण या कामाला विविध अंगे आहेत; आणि त्यांसाठी विविध कौशल्यांची गरज पडते, हा विवेक ठेवला पाहिजे. तो ठेवल्यानेच स्वायत्तता व जीवनाभिमुखता यांची सांगड घालता येईल. या सर्व गोष्टींची जाण कॉलिंगवुडच्या प्रस्तुत पुस्तकात सर्वत्र दिसते.

कॉलिंगवुडचा वर निर्देशिलेल्या दिशेने प्रवास चालू असताना एक मुद्दा क्रमशः अधिकाधिक प्रकर्षाने त्याला जाणवू लागला असणार. तो मुद्दा कलावंताच्या सामाजिकतेचा. पुस्तकाच्या नंतरच्या भागात, कलावंत हा केवळ स्वतःच्या भावनाविश्वाचे स्वरूप आविष्काराच्या मार्गाने जाणून घेत नसतो; त्याच्यामार्फत त्याच्या कालखंडातील सर्वच समाजाला स्वतःच्या भावविश्वाचे ज्ञान तो प्राप्त करून देत असतो, हा विचार स्पष्टपणे मांडला गेलेला आहे. कलानिर्मितीची क्रिया ही कोणा एकाची क्रिया असू शकत नाही, तर ती समाजातील सर्व संबंधित घटकांच्या सहकार्यानेच अस्तित्वात येणारी क्रिया आहे, हा विचारही पुस्तकाच्या याच भागात तपशीलवारपणे मांडण्यात आला आहे. विश्वचैतन्यवादी परंपरेतील कलामीमांसकांनी आपला आविष्काराचा सिद्धांत मांडला, तेव्हा त्यांच्या मनात कला म्हणजे व्यक्ती-मनाचा आविष्कार हा विचार नव्हता. कॉलिंगवुडनेसुद्धा पुस्तकात कोठेही व्यक्तिवादावर भर दिलेला नाही. प्रस्तावनेतच त्याने असे म्हटले आहे की, १९३७ च्या सुमारास अनेक कलाक्षेत्रांमध्ये नव्या चळवळी जन्मल्या होत्या, कलावंत स्वतः कलेविषयी सिद्धांतन करीत होते. त्यांना या कामी मदत व्हावी म्हणूनच *प्रिन्सिपल्स* हे पुस्तक लिहिले गेले. समाजातील विविध घटकांमधील परस्परसहकार्यावर कॉलिंगवुडने प्रथमपासून जो भर दिला होता तो वाढत गेला. परस्पर-सहकार्यासाठी आविष्काराच्या बाह्यीकरणावर भर देणे अपरिहार्य झाले. पुस्तकाच्या आरंभाला बाह्यीकरण वैकल्पिक होते; शेवटच्या भागात ते आवश्यक, अपरिहार्य ठरले. बाह्यीकरण ही आविष्काराची अनिवार्य अशी पूर्वअट ठरली.

कॉलिंगवुडच्या वरील भूमिकांची क्रोचे व बोझंकिट यांनी याच विषयाच्या संदर्भात घेतलेल्या भिन्न भूमिकांशी तुलना केल्यास ते उपयुक्त ठरेल.

प्रथम क्रोचेची भूमिका पाहू: 'प्राकृतिक गोष्टींची (उदा., पुतळा) निर्मितीसुद्धा खऱ्या अर्थाने आविष्कार नव्हे. सुंदर गोष्टींच्या किंवा कलाकृतींच्या निर्मितीचे क्रोचेने चार भाग कल्पिले आहेत: (अ) संवेदना; (ब) आविष्कार किंवा प्रातिभ ज्ञानाच्या पातळीवरील संवेदनांचे आत्मिक संश्लेषण; (क) सौंदर्यामुळे – म्हणजे यशस्वी आविष्कारामुळे – निर्माण होणारा आनंद; (ड) सौंदर्यात्मक गोष्टीचे (इस्थेटिक फॅक्ट) रंगरेषादी प्राकृतिक गोष्टींमध्ये झालेले रूपांतर. यातील सर्वात महत्त्वाचा भाग "ब" हा आहे. त्यातच आत्मिकता व सौंदर्य आहे. "ड" ला आविष्कार म्हटले जाते हे खरे; पण ते केवळ आलंकारिक अर्थानेच.

'जर प्राकृतिक वस्तू या कलाकृती नसतील, तर कलाव्यापारात त्यांचे स्थान काय, हा प्रश्न साहजिकच निर्माण होतो. याच प्रश्नाची क्रोचे आता उकल करणार आहे. आविष्कार एकामागोमाग एक असे येतात. प्रत्येक आविष्कार आधीच्या आविष्काराला दूर

सारूनच पुढे येतो. एखादा आविष्कार मनासमोरून बाजूला सारला गेला म्हणजे तो पूर्णपणे नष्ट होतो असे नाही. खरे म्हणजे एकदा जन्मलेला आविष्कार कधीच पूर्णपणे नष्ट होत नाही. तो आपल्या आत्म्यात कोणत्यातरी रूपाने राहतो... पण काही अनुभव असे असतात की, ते जसेच्या तसे टिकवून ठेवण्याची आपण धडपड करतो... हे अनुभव मनात सतत असावेत, निदान पाहिजे तेव्हा आपल्या स्मृतीच्या भांडारातून ते मनासमोर हजर करता यावेत, असे आपल्याला वाटते. या अनुभवांतील महत्त्वाच्या भागाला टिकवून ठेवण्याच्या कामी आपली इच्छाशक्ती (संकल्प-शक्ती) कार्यान्वित झालेली असते. परंतु आपली स्मरणशक्ती, अनेकदा, वेगवेगळ्याप्रकारे दगा देते. म्हणून स्मरणशक्तीला मदत करतील अशा साधनांची निर्मिती मानवी मन करीत असते. आविष्कारप्रक्रियेचे क्रोचेने चार भाग कल्पिले असल्याचे आपण वर पाहिले. त्यातील चौथा भाग प्राकृतिक गोष्टींची निर्मिती हा आहे. या गोष्टी जर बराच काळ टिकविता आल्या, तर स्मरणशक्तीला मदत करणारी साधने म्हणून त्यांचा उपयोग होऊ शकेल. कारण, त्यांच्याकडे पाहताच आपल्या स्मरणशक्तीला चालना मिळून एकदा अनुभवलेला आविष्कार आपल्याला आजही अनुभवता येईल. स्मरणशक्तीला मदत करणाऱ्या या साधनाला 'इ' म्हणू या. ते साधन बघितल्यावर आपल्याला मूळ आविष्काराचा जो पुनःप्रत्यय येतो त्याचे टप्पे खाली दिले आहेतः (इ) प्राकृतिक चेतक; (ड-ब) कॅन्व्हसवरील रंगरेषादी प्राकृतिक घटकांचे संवेदनाजन्य ज्ञान. हे आणि मुळातले सौंदर्यात्मक संश्लेषण एकत्रच असतात; (क) सौंदर्यानंद. सामान्य माणूस कॅन्व्हसवरील रंगरेषादिकांना, कवीच्या शब्दांना, गायकवादकांच्या स्वरांना कलाकृती म्हणतो. क्रोचेच्या मते या गोष्टी म्हणजे आविष्कारांच्या पुनःप्रत्ययासाठी आवश्यक असलेले प्राकृतिक चेतक होत.' (*क्रोचे-भाष्य*, पृ. १८०-८२). क्रोचेचे अवतरण पुढीलप्रमाणे: 'The complete process of aesthetic production can be symbolized in four stages, which are: *a* – impressions; *b* – expression or spiritual aesthetic synthesis; *c* – hedonistic accompaniment...; *d* – translation of the aesthetic fact into physical phenomena (sounds, tones, movements, combinations of lines and colours, etc.) Anyone can see that the capital point, the only one that is properly speaking aesthetic and truly real, is in *b*...' (B. Croce, *Aesthetic*, p. 96) '... the artist... never in reality makes a stroke with his brush without having previously seen it with his imagination; and if he has not yet seen it, he will make the stroke... as a kind of experiment and in order to have a point of departure for further meditation and internal concentration' (*Ibid*, p. 103).

*प्रिन्सिपल्स*च्या सुरुवातीच्या भागातली आविष्काराबद्दलची कॉलिंगवुडची भूमिका क्रोचेच्या भूमिकेच्या फार जवळ जाणारी असल्याचे सहज लक्षात येते. क्रोचे हा विश्वचैतन्यवादी सौंदर्य-मीमांसक होता हे खरे; पण त्याची मते इतर विश्वचैतन्यवाद्यांना मान्य होती, असे नाही. बर्नर्ड बोझंकिट या इंग्रजी विश्वचैतन्यवाद्याने क्रोचेवर पुढीलप्रमाणे प्रतिकूल टीका केली आहे: 'Beauty, he sees, is for the mind and in the mind. A physical thing, supposed unperceived and unfelt, cannot be said in the full sense to possess beauty. But he forgets throughout, I must think, that though feeling is necessary to its embodiment, yet also the embodiment is necessary to feeling. To say that because beauty implies a mind, therefore it is an internal state, and its physical embodiment is something secondary and incidental, and merely brought into being for the sake of permanence and communication – this seems to me a profound error of principle – a false idealism' (Bernard Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetic*, London, repr. 1931, pp. 67-68). बोझंकिट असेही म्हणतो की, 'Croce says, indeed, that the artist has every stroke of the brush in his mind as complete before he executes it as after. The suggestion is that using the brush adds nothing to his inward or mental work of art. I think that this is false idealism. The bodily thing adds immensely to the mere idea and fancy, in wealth of qualities and connections. If we try to cut out the bodily side of our world, we shall find that we have reduced the mental side to a mere nothing.' (*Ibid*, p. 73).

कॉलिंगवुडच्या *प्रिन्सिपल्स*मधील शेवटच्या प्रकरणांमधील भूमिका व बोझंकिटच्या वरील अवतरणांमधील भूमिका यांच्यातील

साम्य कोणाच्याही सहज लक्षात येईल असे आहे. प्रस्तुत पुस्तकात त्याने क्रोचे ते बोझंकिट असा प्रवास केला आहे, असे म्हटल्यास ते उचित ठरेल.

कॉलिंगवुडच्या कलामीमांसेचे मूल्यमापन करण्यात आपल्याला मदत व्हावी म्हणून कॉलिंगवुड व कान्ट यांची तुलना करणे फायद्याचे ठरेल. विश्वचैतन्यवादी कलामीमांसांच्या वेगवेगळ्या प्रवाहांचा उगम कान्टमध्ये सापडतो. कान्टच्या एकूण तत्त्वज्ञानात्मक व्यूहाची व्याप्ती खूपच मोठी आहे. ज्ञानमीमांसा, नीतीमीमांसा व सौंदर्यमीमांसा हे या व्यूहाचे प्रमुख भाग आहेत. त्याची केवळ सौंदर्यमीमांसा घेतली तरी, तिची व्याप्ती खूपच मोठी असल्याचे लक्षात येते. तिच्यात स्वायत्त सौंदर्य, अवलंबित सौंदर्य, आदर्श सौंदर्य, विराटता आणि कला या सर्वांवरील चर्चेचा समावेश होतो. आपल्याला जी तुलना करायची आहे तिच्या दृष्टीने फक्त कान्टची कलामीमांसा प्रत्यक्षपणे प्रस्तुत असली तरी, आपल्याला अधूनमधून त्याच्या सौंदर्यमीमांसेकडे व ज्ञानमीमांसेकडेही वळावे लागणार आहे.

आपल्या कलामीमांसेच्या सुरुवातीलाच कान्ट निसर्ग व कला यांच्यात भेद करतो. निसर्गात गोष्टी घडतात, कलेच्या क्षेत्रात गोष्टी जाणीवपूर्वक व हेतुतः घडविल्या जातात. मधमाश्यांचे पोळे कला ठरत नाही, कारण त्याची निर्मिती निसर्गदत्त सहज-प्रेरणांमुळे होत असते; तिच्यात जाणिवपूर्वकता किंवा हेतुपूर्णता नसते. (पाहाः कान्ट, *क्रिटीक ऑफ इस्थेटिक जजमेंन्ट*, भाषांतर, जे.सी. मेरेडिथ, पृ. १६२-६३). कान्टने कलेला ज्ञानव्यवहारापासून वेगळे काढले असून तिचा समावेश व्यवहारात्मकतेत केला आहे. सुरुवातीला त्याने कलावंताला कारागिरापासून वेगळा काढलेला नाही. कारागिराकडे किंवा कलावंताकडे विशिष्ट कौशल्ये असावीत अशी अपेक्षा असते. ही कौशल्ये असल्याशिवाय त्याला हव्या तशा वस्तू बनविता येणार नाहीत. (Art, as human skill, is distinguished also from *science* (as *ability* from *knowledge*), as a practical from a theoretical faculty, as technic from theory (as the art of surveying from geometry.' p. 163). कान्टने कलामीमांसेसाठी जी सुरुवातीची पावले उचलली तीच चुकीच्या दिशेला नेणारी आहेत, असे कॉलिंगवुडचे मत असणार यात शंका नाही. पण येथे एक शंका उपस्थित होते. कान्टचे वरील मत *प्रिन्सिपल्स*च्या पहिल्या भागातील मताशी सुसंगत नाही. कारण, तेथे कॉलिंगवुडने बाह्यीकरणाला कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेत कसलेही महत्त्वाचे स्थान दिलेले नाही. आता प्रश्न येतो तो *प्रिन्सिपल्स*च्या पुढील भागातील भूमिकेविषयी. येथे तर बाह्यीकरणाला कलानिर्मितीत अपरिहार्य अशा पूर्वअटीचे स्थान कॉलिंगवुडने दिले आहे. अंतर्गत कलाकृतीच्या निर्मितीत तंत्राची (technique) जरुरी भासत नसेल; पण बाह्य, प्राकृतिक कलाकृतीची निर्मिती ही तंत्राशिवाय शक्य होईल का, याकडे कॉलिंगवुडने अजिबात लक्ष दिलेले नाही. कलानिर्मितीत प्राकृतिक द्रव्य हाताळावे लागते, व यात अभिप्रेत असलेल्या तंत्रावर कलावंताची चांगली पकड असावी लागते, यावर कान्टने मात्र पुरेसा भर दिला आहे. ('... in all free arts something of a compulsory character is still required, or, as it is called, a *mechanism*, without which the *soul*, which in art must be *free*... would be bodyless and evanescent (e.g. in the poetic art there must be correctness and wealth of language, likewise prosody and metre). For not a few leaders of a newer school believe that the best way to promote a free art is to sweep away all restraint, and convert it from labour into mere play.' p. 164). येथे कान्टसमोर नव-अभिजातवाद्यांविरुद्ध बंड करून कलावंताच्या स्वातंत्र्याचा जयघोष करणारे रोमँटिक कलावंत असणे शक्य आहे.

कान्टने याच वेळी आणखी एक भेद केला आहे. तो असा की, औद्योगिक उत्पादनात आवश्यक असलेला निर्मितीव्यापार स्वांतःसुखाय केला जात नाही; या व्यापाराचे अंतिम फल हे आनंददायक असल्याने त्याकडे लोक वळतात. पण ललित-कला-निर्मितीची प्रक्रिया ही स्वतःच सुखकारक असते. पण येथे दोन पर्याय संभवतातः करमणूक व्हावी म्हणून ज्या गोष्टी करण्यात येतात त्याही स्वतः सुखकारक असतात; पण ललित कलाकृतीच्या निर्मितीमधील सुखकारकता ही करमणुकीच्या सुखकारकतेपासून वेगळी काढायला पाहिजे, असे कान्ट सांगतो (पृ. १६५-६६). जवळ जवळ हेच मत कॉलिंगवुडने *प्रिन्सिपल्स*मध्ये मांडले आहे.

यानंतर कान्टने ललित कलेचे मर्म सांगितले आहे. त्याच्या मते ललित कला ही प्रतिभेची निर्मिती असते ('Fine art is the art of genius.' p. 168). प्रतिभेच्या संकल्पनेची त्याने पुढीलप्रमाणे फोड केली आहे. ज्या निर्मितीसाठी कोणताही निश्चित नियम सांगता येत नाही ती निर्मिती प्रतिभेने केलेली असते. सुतार जेव्हा खुर्ची बनवितो, किंवा कुंभार जेव्हा माठ बनवितो तेव्हा तो निश्चित नियमांनुसार निर्मिती करीत असतो. त्यामुळे एकासारख्या अनेक खुर्च्या, किंवा एकासारखे अनेक माठ तयार होतात. ते तंतोतंत एकमेकांसारखे असले तरी, कोणत्याही एका

खुर्चीचे किंवा माठाचे मूल्य त्यामुळे कमी होत नाही. याच्या उलट प्रतिभेची प्रत्येक निर्मिती ही इतर निर्मितीपेक्षा वेगळी असते, तिच्यात नाविन्य असते. पुन्हा हे नाविन्य महत्त्वपूर्ण असते. असे नाविन्य असलेली निर्मिती आपल्या हातून घडावी अशी इच्छा इतरांमध्ये उत्पन्न होते. या निर्मितीमागे नियमितता आहे, पण नियम तर सांगता येत नाही, अशी स्थिती असते. याचे पर्यायी वर्णन पुढीलप्रमाणे करता येईलः प्रत्येक ललित कलाकृती इतर कलाकृतींपेक्षा वेगळी असते. प्रत्येक कलाकृतीच्या जडणघडणीचा नियम हा तिच्यापुरता सीमित असा असतो; त्याची पुनरावृत्ती संभवत नाही. प्रतिभानिर्मित कलाकृतींची वैशिष्ट्ये सांगितल्यानंतर कान्टने प्रतिभेच्या प्रमुख घटकतत्त्वाची चर्चा केली आहे. या तत्त्वाला तो 'soul' असे नाव देतो. या तत्त्वामुळे मनात अनंत विचार स्फुरतात. हे विचार कार्यकारणभावादी संकल्पनांसारखे नसतात, ते बुद्धिजन्य परिकल्पनांप्रमाणे असतात. ('Now my proposition is that this principle is nothing else than the faculty of presenting *aesthetic ideas*. But by an aesthetic idea I mean that representation of the imagination which induces much thought, yet without the possiblity of any definite thought whatever, i.e., concept, being adequate to it, and which language, consequently, can never get quite on level terms with or render completely intelligible...' (Kant, *Ibid*, pp. 75-76).

कान्टप्रणित 'प्रतिभा' या संकल्पनेत प्रत्येक कलाकृतीला वैशिष्ट्यपूर्ण बनविण्याची क्षमता व अनंत विचार स्फुरविण्याची क्षमता या दोन्ही समाविष्ट झालेल्या आहेत. ललित कलाकृती या जर प्रतिभानिर्मित असतील, म्हणजेच जर त्यांच्यात वर निर्देशिलेल्या क्षमतांच्या अस्तित्वाचा प्रत्यय येत असेल, तर त्या मूल्ययुक्त असतील हे निश्चित. पण त्यावरोबर हेही मान्य करावे लागेल की, अशा कलाकृती फार थोड्या असतील. कान्टने ललित कलाकृतींविषयी येथे जे म्हटले आहे ते कोणालाही पटेल. महत्त्वाची गोष्ट अशी की, प्रत्येक माणूस कलावंत असतो असा चमत्कारिक निष्कर्ष कान्टच्या प्रतिपादनातून निघत नाही. याउलट क्रोचेच्या सिद्धांतामुळे मात्र असा चमत्कारिक निष्कर्ष निघतो. क्रोचेने कला व प्रातिभ-ज्ञान यांच्यात एकरूपता कल्पिली आहे. त्याने असेही म्हटले आहे की, आपण सर्वजण, सर्ववेळ प्रातिभ-ज्ञान मिळवीत असतो, आविष्कार करीत असतो. म्हणजेच पर्यायाने कलाकृती निर्माण करीत असतो. कॉलिंगवुडच्या मते सामान्य माणूस व कलावंत यांच्यात गुणात्मक भेद नाही. त्याने ही भूमिका पुढीलप्रमाणे मांडली आहेः 'We have frankly identified intuitive or expressive knowledge with the aesthetic or artistic fact.' (Croce, *Aesthetic*, tr. Ainslie, p. 12). 'What is generally called *par excellence* art, collects intuitions that are wider and more complex than those which we generally experience, but these intuitions are always of sensations and impressions. The whole difference, then, is quantitative, and as such is indifferent to philosophy, *scientia qualitatum*. Certain men have a greater aptitude, a more frequent inclination fully to express certain complex states of the soul. These men are known in ordinary language as artists... The limits of expression – intuitions that are called art, as opposed to those that are vulgarly called non-art, are empirical and impossible to define. If an epigram be art why not a simple word? If a story, why not the news-jottings of the journalist? If a landscape, why not a topographical sketch?' (*Ibid*, pp. 13-14). क्रोचेने ज्या अर्थाने 'एक्स्प्रेशन' हा शब्द वापरला आहे त्यापेक्षा वेगळ्या पण संलग्न अर्थाने कॉलिंगवुडने तो वापरला आहे हे खरे. परंतु क्रोचेच्या सिद्धांताप्रमाणे प्रतिभासंपन्न कलावंत व सामान्य माणूस यांच्यात गुणात्मक भेद जसा उरत नाही, तसा तो कॉलिंगवुडच्या सिद्धांताप्रमाणेही उरत नाही. प्रतिभावंत आपल्या सर्वांना आत्मजाणीव प्राप्त करून देतात असे म्हटले जाते. यावर क्रोचेचा प्रश्न असा की, प्रतिभावंतात व सामान्य माणसांमध्ये गुणात्मक साम्य नसते, तर हे कसे शक्य झाले असते? (पृ. १४). जोपर्यंत कलाकृतीच्या बाह्यीकरणाकडे आपण दुर्लक्ष करीत असतो तोपर्यंत वरील युक्तिवाद पटण्यासारखा वाटतो; पण बाह्यीकरणाला महत्त्व दिले की, तो पटेनासा होतो. कलावंत प्रत्यक्ष गातो, नृत्य करतो, इमारत बांधतो. आपण या गोष्टींच्या कलात्मकतेचा अनुभव घेतो. वरील कलांमध्ये आपल्याला अजिबात गती नसती, तर हा अनुभव घेणे आपल्याला शक्य झाले नसते हे खरे; पण म्हणून कानसेन हा तानसेन ठरत नाही.

कान्टने प्रतिभेची जी संकल्पना मांडली आहे (– अनंत विचार स्फुरविण्याची क्षमता –) ती स्वीकारली, तर सामान्य

माणूस व प्रतिभावंत यांच्यात किती तरी मोठे अंतर आहे, हे सहज लक्षात येईल. कॉलिंगवुडने सांगितल्याप्रमाणे आपण जर सामान्य लोकांची भाषा व त्यांचे विचार तपासून पाहिले, तर कलावंत व सामान्य माणूस यांच्यात मोठा फरक आहे, या मताला भक्कम पाठिंबा मिळेल. उलट क्रोचे-कॉलिंगवुड यांच्या सिद्धांताला सामान्य व्यवहारातील भाषा व विचार यांचा अजिबात पाठिंबा मिळणार नाही.

कॉलिंगवुडने आपल्या कलामीमांसेत कल्पनात्मकतेच्या पातळीला विशेष महत्त्व दिले. या पातळीवर संवेदनेतून कल्पना तयार झालेल्या असतात; पण त्यांचे इतर कशाशीही संबंध प्रस्थापित झालेले नसल्यामुळे वास्तवातील खरे घटक म्हणून त्यांच्या प्रत्यक्ष अस्तित्वाबद्दल काहीही निर्णय करण्यात आलेला नसतो. स्थल-कालाच्या पटावरही त्यांना स्थान दिलेले नसते. हे सर्व विवेचन कान्टच्या *क्रिटीक ऑफ इस्थेटिक जजमेन्ट*च्या पहिल्या *मोमेन्ट*वर आधारल्यासारखे वाटते. सुंदर वस्तू बघत असताना आपला संबंध फक्त त्या कशा दिसतात याच्याशी येतो, त्यांच्या प्रत्यक्ष अस्तित्वाशी नाही; हा विश्वचैतन्यवादी सौंदर्य-मीमांसेतील एक मध्यवर्ती मुद्दा कान्टमध्ये सापडतो. याच्याइतकीच दुसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे वरील मुद्दा मांडताना कलाकृती केवळ मनोगत असते, अशी भूमिका घ्यायची त्याला जरूर वाटली नाही. *प्रिन्सिपल्स*च्या नंतरच्या भागातले कलाकृतीचे स्वरूप, कलाकृतीची निर्मिती व आस्वाद यांच्याबद्दलचे कॉलिंगवुडचे सिद्धांतन कान्टच्या फार जवळ जाणारे आहे.

कान्टला विश्वचैतन्यवादी सौंदर्यमीमांसेचा मूलस्रोत मानण्यात येते. पण त्याच्या एकूण तत्त्वज्ञानाचा व हेगेलप्रणित विश्वचैतन्य-वादाचा संबंध आहे का, असल्यास तो संबंध किती जवळचा आहे, हा वादाचा विषय आहे. तो विश्वचैतन्यवादाच्या सीमेपाशी येतो, पण सीमा ओलांडून नाही, असे मत सध्या तरी प्रचलित आहे. निसर्गाची रचना *जणू काही* मानवाभिमुख आहे असे आपल्या स्वतःच्या मार्गदर्शनासाठी माना असे तो सांगतो; पण हे सांगताना 'जणू काही' हे शब्द वगळले जाणार नाहीत याच्याबद्दल तो सतत दक्षता बाळगतो. याच्या उलट सर्व जगाच्या मुळाशी एकच तत्त्व आहे हे दाखविण्याची धडपड विश्वचैतन्यवादी तत्त्वज्ञ सतत करीत असल्याचे दिसते. क्रोचे व कॉलिंगवुड आपल्या कलामीमांसेमध्ये हीच धडपड करताना दिसतात, आणि तेही आपल्या मीमांसेतील अगदी मोक्याच्या जागी.

मानवी ज्ञानाचे स्वरूप व मर्यादा यांचे विश्लेषण करताना कान्टने असे दाखविले आहे की, माणसाला जगाचे निश्चित व सार्वत्रिक असे ज्ञान होऊ शकते. पण हे ज्ञान ऐंद्रियतेच्या पलीकडे जाऊ शकत नाही. याचा अर्थ असा नव्हे की, माणसाचे ज्ञान सर्वस्वी ऐंद्रिय अनुभवावर अवलंबून असते. ऐंद्रिय अनुभवांची सामग्री नसेल तर ज्ञान होणार नाही; पण केवळ ती असली म्हणजे ज्ञान होईल असे नाही. ऐंद्रिय सामग्रीचे काही अनुभवपूर्व कोटींच्या साहाय्याने व्यवस्थापन झाले, तरच ज्ञान होते. कान्टच्या मते नुसत्या अनुभवपूर्व कोटी रित्या असतात. आणि दुसऱ्या बाजूला, नुसती ऐंद्रिय अनुभवांची सामग्री आंधळी असते. ऐंद्रिय व संकल्पनात्मक असे दोन्ही घटक एकत्र आले तरच मानवी ज्ञान अस्तित्वात येऊ शकते. पण या दोन घटकांची स्वरूपे परस्परविरोधी आहेत. ऐंद्रिय अनुभवांची सामग्री म्हणजे संवेदना, जड असतात. इंद्रियांमार्फत प्राप्त होणाऱ्या संवेदनांचा मानवी ज्ञात्याने केवळ स्वीकार करायचा असतो. या सामग्रीच्या बाबतीत माणूस पूर्णपणे परस्वाधीन असतो. दुसऱ्या बाजूला आहे संकल्पनांचा व्यूह. प्रस्तुत संकल्पना हत्ती, वाघ, झाड या संकल्पनांसारख्या अनुभवातून निष्कर्षणप्रक्रियेने निर्माण केलेल्या नसतात. त्या सर्व अनुभवाचा पाया असतात. विशिष्ट अनुभव नसते तर हत्ती, वाघ, झाड या संकल्पना निर्माण झाल्या नसत्या; पण वरील अनुभवपूर्व संकल्पना नसत्या, तर कोणताच अनुभव निर्माण झाला नसता. या पायाभूत संकल्पना (कोटी) मानवाने विधानांच्या आकारिक, तार्किक वैशिष्ट्यांपासून मिळविलेल्या असतात. त्या अनुभवाने स्पर्श न केलेल्या, अनुभवावर अजिबात अवलंबून नसलेल्या असतात. म्हणून त्या मानवी मनाने उत्स्फूर्तपणे निर्माण केलेल्या आहेत असे म्हणायला हवे. आता प्रश्न असा की, मानवी मनातील जडता व उत्स्फूर्तता यांच्यात संबंध प्रस्थापित व्हायचा कसा? त्यासाठी कान्टने कल्पाचा (schema) विचार मांडला. कल्प एका बाजूने कोटीसारखा व दुसऱ्या बाजूने संवेदनेसारखा असतो. कल्पाची निर्मिती कल्पनाशक्तीकडून होते, असेही कान्ट सांगतो (Kant's *Critique of Pure Reason*, Abridged and trans. by N.K. Smith, New York, pp. 108-110). कल्पाच्या मध्यस्थीमुळे जडता व उत्स्फूर्तता यांचा संयोग कसा होतो हे जरी कळू शकले तरी, जडता ही जडताच राहते. तिला उत्स्फूर्ततेचा, चैतन्यतत्त्वाचा स्पर्श होत नाही. विश्वचैतन्यवाद्यांना ही जडता खुपत होती. कारण, त्यांनी कल्पिलेल्या चैतन्यमय, प्रकाशमय जगात संवेदना हा एक जडतेचा, अंधाराचा घटक राहिलेला होता. ज्याला जड संवेदना म्हटले जाते तो घटकही जड नाही असे दाखविता आले तर ते त्यांना हवेच होते. क्रोचे व कॉलिंगवुड यांनी आपल्या कलामीमांसेत नेमके हे काम करण्याचा नेटाने प्रयत्न केला. लाखेवर सील दाबले म्हणजे लाख तो ठसा

उमटवून घेते व तो ठसा टिकवून धरते, यावरून लाख पूर्णपणे जड नसते असे म्हणता येते. सचेतन प्राण्यांच्या प्रतिक्रियांवरून त्या जड नसतात हे लक्षात येते. माणसाची पायरी तर या इतर प्राण्यांच्याही वरची. माणसाने लक्ष देण्याची उत्स्फूर्त क्रिया केली तरच कोणतीही गोष्ट त्याच्या अनुभवाचा विषय होऊ शकते. वरील गोष्टी कॉलिंगवुडने *प्रिन्सिपल्स*मध्ये वारंवार सांगितल्याचे आपल्याला माहीत आहे. पुस्तकाचा 'कल्पनामीमांसा' हा संपूर्ण दुसरा भाग कान्टपासून विश्वचैतन्यवादाकडे जाण्याचा पूल बांधण्यासाठी खर्च झाला आहे. एकूण तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातील घडामोडींच्या दृष्टीने हे सर्व महत्त्वाचे असणार. कारण, तसे नसते तर कॉलिंगवुडसारख्या तत्त्वचिंतकाने या विषयासाठी पुस्तकातली इतकी पाने राखून ठेवली नसती. आपल्यापुढचा प्रश्न असा की, या कल्पनामीमांसेचे कलास्वरूपशास्त्राच्या दृष्टीने महत्त्व काय व किती? 'कल्पना' या शब्दाला कॉलिंगवुडने एक नेमका अर्थ दिलेला आहे. तो लक्षात घेतला, तर त्याने केलेल्या कल्पनामीमांसेमुळे कलास्वरूपशास्त्रात काही महत्त्वाची भर पडली असे म्हणता येणार नाही. उलट काही नव्या अडचणी मात्र निर्माण झाल्या. त्यांची चर्चा आपण याआधी केलेली आहे. एकाच दमात कलास्वरूपशास्त्र, ज्ञानमीमांसा, सत्ताशास्त्र यांतील प्रश्न सोडविण्याच्या प्रतिज्ञेमुळे क्रोचे व कॉलिंगवुड या दोघांकडूनही कलेला नीट न्याय दिला गेला नाही असे म्हणावे लागते.

असे जरी असले तरी, कॉलिंगवुडच्या *प्रिन्सिपल्स*चे महत्त्व संपुष्टात येते असे नाही. त्यातील 'कला आणि अ-कला' हा संपूर्ण भाग १९३७-३८ च्या सुमारास जितका महत्त्वाचा होता तितकाच तो आजही आहे. मनोरंजनात्मक अ-कलेचा समाज-मनावरील प्रभाव गेल्या पन्नास वर्षांत खूपच वाढला आहे. यातुनिष्ठ अ-कलेचे सामाजिक महत्त्व ओळखून तिला प्रोत्साहन दिले नाही तर मानवी समाजाचे रूपांतर चंगळबाजीच्या मागे लागलेल्या सुट्या व्यक्तींच्या भाऊगर्दीत होण्याची फार शक्यता आहे. आपल्या भावना, इच्छा, संकल्प यांचे खरे स्वरूप जाणणे हेही फार महत्त्वाचे आहे. जिला कॉलिंगवुड 'खरी कला' म्हणतो तिच्यामुळे जीवनातले सर्व जरी नव्हे तरी काही प्रश्न निश्चित सुटतील. कलेची स्वायत्तता अबाधित राखून कलेला समाजाभिमुख व जीवनाभिमुख ठेवण्याचा कॉलिंगवुडचा प्रयत्न महत्त्वाचा व प्रशंसनीय असाच आहे.

एकूण मानवी समाजाचा मूल्यात्मक ऱ्हास कलेमार्फत थांबवावा यासाठी तळमळीने प्रयत्न करणारा कॉलिंगवुड हा नुसता तत्त्वज्ञच नाही; तो इतिहासाचा अभ्यासक, व साहित्यकृतींचा मार्मिक समीक्षकही आहे. त्याच्या या वैविध्यपूर्ण पूर्वतयारीमुळे त्याचे कलेविषयीचे संपूर्ण विवेचन हे जरी सर्वांना स्वीकार्य वाटले नाही, तरी त्यातले काही भाग त्यांना नेहमीच महत्त्वाचे वाटतील. कॉलिंगवुडमधील तत्त्वचिंतक व जाणकार वाचक यांचे मनोज्ञ मीलन पुढे दिलेल्या अवतरणात दिसते. त्या अवतरणाने प्रस्तुत भाष्य संपवू: 'Apart from one or two trifles, Mr. Eliot has never published a line of "pure literature".' (p. 333). 'The decay of our civilization as depicted in *The Waste Land*, is not an affair of violence and wrong-doing... It is not even a triumph of the meaner sins, avarice and lust... There is no question here of expressing private emotions; the picture to be painted is not the picture of any individual... it is the picture of a whole world of men, shadows themselves, flowing over London Bridge in the winter fog of that Limbo which involves those who, because they never lived, are equally hateful to God and to his enemies.' (p. 334). 'To readers who want not amusement or magic, but poetry, and who want to know what poetry can be, if it is to be neither of these things, *The Waste Land* supplies an answer.' (p. 335). '[Art] must be prophetic. The artist must prophesy not in the sense that he foretells things to come, but in the sense that he tells his audience, at the risk of their displeasure, the secrets of their own hearts... Art is the community's medicine for the worst disease of mind, the corruption of consciousness.' (p. 336).



भेदविलोपन : एक आकलन

अशोक रा. केळकर

मिस्टिसिझमची संकल्पना

'मिस्टिसिझम' हा शब्द मंडळी जरा निष्काळजीपणेच वापरतात, मग ती मिस्टिसिझमला एक भ्रामक गोष्ट, भ्रामक नसली तरी निदान अप्रस्तुत गोष्ट ठरविणारी मंडळी असोत, किंवा मिस्टिसिझमला सगळ्या प्रश्नांचे उत्तर मानून त्याचा उदोउदो करणारी मंडळी असोत. ज्यांचा मिस्टिसिझमशी निकटचा परिचय असेल म्हणावे अशी मंडळी ती काही वर्णन करून सांगायची गोष्ट नाही, तिला उलगडून दाखविता येत नाही असे म्हणून मोकळी होतात. मग करायचे तरी काय? जमेल तेवढा प्रयत्न करून पहावे झाले.

'मिस्टिसिझम' शब्दाची व्युत्पत्ती काही फारशी कामाला येत नाही. 'मिस्टिक' आणि 'मिस्टरी' हे दोन्ही शब्द muein (गप्प बसणे) या ग्रीक भाषेतील धातूपासून आलेले आहेत हे खरे, पण म्हणून काही ज्या गोष्टीचे वर्णन mysterious (गूढ) म्हणून करायचे असते तिला आपले mystical म्हणून मोकळे व्हायचे हे काही समर्थनीय नाही. निष्कारण दोन उपयुक्त शब्दांची गल्लत कशाला करायची? 'मिस्टिक' या शब्दाला लागलेला ism हा प्रत्ययही जरा फसवा आहे. त्याचा ह्या ठिकाणी विचारप्रणाली असा अर्थ होत नाही (जसा तो 'सोशलिझम', 'मटीरियलिझम' शब्दांमध्ये होतो), तर एक मानवी प्रवृत्ती एवढाच होतो (जसा तो 'स्केप्टिसिझम', 'हेरोइझम' शब्दांमध्ये होतो.) अगदी थोडक्यात सांगायचे तर 'मिस्टिसिझम'ला गूढवाद म्हणून संबोधणे बरोबर नाही. तो ना गूढतेचे प्रतिपादन करतो, ना तो वाद आहे!

एवढे घोटाळे पुरेसे नाहीत म्हणूनच की काय 'मिस्टिसिझम' शब्दाला मुळी दोन अर्थ आहेत – निकटचे खरे पण वेगळे काढण्यासारखे. 'मिस्टिसिझम' हे जसे एका अनुभवाच्या धाटणीचे वर्णन होऊ शकते तसेच, ते एका जीवन जगण्याच्या पद्धतीचे वर्णन होऊ शकते. मात्र, या दोन्हींच्या बुडाशी तीच मानवी प्रवृत्ती आहे; हेच त्यांच्यामधले निकटचे नाते.

आपण पहिल्यांदा अनुभवाच्या धाटणीचा विचार करू. सर्वप्रथम ध्यानात घेण्यासारखी साधी गोष्ट म्हणजे सामान्यतः माणूस आपण आणि आपल्याभोवतालचा परिसर यांच्यामध्ये एक बरीचशी स्पष्ट अशी रेषा आहे, असे समजून सगळे व्यवहार करतो. तान्ह्या बाळाला अशी रेषा स्पष्टपणे जाणवते असे काही दिसत नाही. प्रत्येक मुलाला ती स्वतःच स्वतःशी ओढून घ्यावी लागते. (सुरुवातीच्या काळात त्याच्या गफलतीही होतात.) बहुतेक प्रौढ मंडळी बहुतेक प्रसंगी अशी रेषा मानतात, एवढेच नव्हे तर तिला जपताततही.

पण याला अपवाद आहे – काही लोक काही प्रसंगी ही सीमारेषा ओलांडतात, नुसती ओलांडत नाहीत तर सरळ फेटाळतात. असे जेव्हा होते तेव्हा येणारा जो अनुभव, जी प्रतीती तिला mystical experience म्हणतात. आपण तिला भेदविलोपी अनुभव किंवा संक्षेपाने भेदविलोपन म्हणू. (गूढवाद ही निरर्थक, किंवहुना दिशाभूल करणारी संज्ञा इथून पुढे टाळलेली बरी.) हिंदी भाषेमधील 'रहस्यवाद' संज्ञेबद्दलही असेच म्हणता येईल.)

भेदविलोपी अनुभवाच्या दोन विधा आढळतात. एक तर अशा अनुभवात स्वतःमध्ये परिसराला सामील करून घेतले जाते. आपण मग त्याला जगद्विलोपी अनुभव म्हणू, किंवा मग अशा अनुभवात परिसरामध्ये स्वतःला सामील करून घेतले जाते. त्याला मग आत्मविलोपी अनुभव म्हणता येईल. भेदविलोपी अनुभवाच्या या दोन विधा पूर्वीपासून ओळखल्या गेल्या आहेत. 'कैवल्य' म्हणून म्हणतात ती विधा म्हणजे जगद्विलोपी अनुभव असला, तर 'निर्वाण' म्हणून म्हणतात त्याला आत्मविलोपी अनुभव म्हणता येईल. रोमँ रोलां ज्याला 'ओशिॲनिक फीलिंग' म्हणून संबोधितो (आणि त्याला अनुसरून फ्रॉइड) ते बहुधा आत्मविलोपी अनुभवाच्या स्वरूपाचे असावे.

कोणत्याही विधेचा तो असे ना; पण भेदविलोपी अनुभव अगदी अपवादभूतच मानावा लागतो; पण इतका अपवादभूत नसलेला अनुभव बऱ्याच जणांना प्रसंगी येतो. भेदविलोपी अनुभवाला कमी-अधिक मिळता-जुळता असा अनुभव. (कदाचित् जवळजवळ प्रत्येकाला आयुष्यात केव्हा ना केव्हा असा प्राय-भेदविलोपी अनुभव येतो असे म्हणता येईल.) प्राचीनांनी निर्विकल्प समाधी आणि सविकल्प समाधी असा जो फरक मानला आहे तो भेदविलोपी अनुभव आणि प्राय-भेदविलोपी अनुभव यांच्यातलाच फरक असावा.

(या ठिकाणी विकल्प म्हणजे स्वतः आणि परिसर यांच्यामध्ये भेद असू शकतो असे मनात येणे.)

भेदविलोपी आणि प्राय-भेदविलोपी अनुभव यांच्यामध्ये याच्याही पुढे साम्य आहे. प्राय-भेदविलोपी अनुभवाच्या देखील दोन विधा असतात – तो अंशतः जगद्‌विलोपी असू शकेल, किंवा अंशतः आत्मविलोपी असू शकेल.

ज्यांना भेदविलोपी अनुभव एक किंवा एकाहून अधिक वेळा आलेला आहे अशांपैकी काही मंडळी जगण्याचा प्रवास एका भेदविलोपी अनुभवापासून पुढच्या भेदविलोपी अनुभवापर्यंत असा करू लागतात. म्हणजे असे, की ज्यावेळी त्यांना भेदविलोपी अनुभव येत नसतो त्यावेळी ती एक तर गत भेदविलोपी अनुभवाची आठवण काढत असतात, किंवा येऊ घातलेल्या भेदविलोपी अनुभवाची वाट पहात असतात. ज्यावेळी ही मंडळी भेदविलोपी अनुभव घेतात त्यावेळी ती सामान्य लौकिक जीवनातून अंग काढून घेतात आणि अनुभव घेतल्यानंतर त्या सामान्य लौकिक जीवनाकडे परतून येतात. असे झाले म्हणजे मग काय होते? 'मिस्टिसिझम' ही केवळ अनुभवाची धाटणी रहात नाही, तर ती एक जगण्याची पद्धती ठरते. म्हणजे भेदविलोपी अनुभवाच्या जोडीला एक भेदविलोपी धर्म (किंवा संक्षेपाने बोलायचे तर भेदविलोपिता) अस्तित्वात येतो, त्याला mystical way of life म्हणतात.

असाच काहीसा प्रकार प्राय-भेदविलोपी अनुभवाच्याही बाबतीत होतो. उदाहरणार्थ, संगीतात बुडालेली कलावंत मंडळी जेव्हा संगीत गात किंवा वाजवीत किंवा रचत किंवा ऐकत नसतात तेव्हाही पुष्कळदा मनातल्या मनात अखंडपणे संगीत ऐकत असतात. यातूनच मग इतरेजनांपासून वेगळी अशी संगीतवाल्या किंवा नाटकवाल्या मंडळींची दुनिया किंवा कलावंतांची बोहिमिया एक जीवनपद्धती म्हणून पैदा होते.

ज्यांना भेदविलोपी अनुभव आलेला आहे अशांपैकी काहीजण पुढे जाऊन असेही मानू लागतात, की हा अनुभव म्हणजे तर सहज प्रतीत होणाऱ्या वास्तवाच्या मागे असणाऱ्या कुणा एका आदिम तत्त्वाचा अनुभव, किंबहुना स्पर्श आहे. (कुणी या आदिम तत्त्वाच्या जागी ईश्वराची स्थापना करतात.) मात्र, काहीजण असे काही मानायचे नाकारतात. भेदविलोपी धर्म आणि निरीश्वरमत (ईश्वर नाही), फार काय नास्तिक्य (नास्ति परतत्त्वम्) देखील, एकत्र नांदायला अडचण नाही.

हा सगळा गुंता लक्षात घेतला, तर 'मिस्टिसिझम' ही संकल्पना गोंधळात का रहावी, किंवा तिच्याबद्दल मौन पाळावे असे का वाटावे, हे समजू शकते.

भेदविलोपन आणि भेदविलोपिता : एक वास्तव

भेदविलोपी अनुभव हे एक वास्तव म्हणून मान्य करायला काही मंडळी कचरतात; पण खरे तर भेदविलोपी आणि प्राय-भेदविलोपी अनुभवाच्या इतक्या हकिगती विविध स्थळींच्या आणि काळींच्या आणि स्तरांवरच्या सांस्कृतिक परंपरांमधून अनेक साक्षीदारांकडून मिळालेल्या आहेत आणि त्यांची विचारी विद्वान्, क्षेत्रीय कार्यकर्ते, आणि प्रयोगशालीय कार्यकर्ते यांनी इतकी छाननी केलेली आहे, की त्या सगळ्याच हकिगती संशयास्पद आहेत असे म्हणायला आधार दिसत नाही. प्राचीन भारतीय लोक जाग, झोप, स्वप्न पाहणे यांच्या जोडीला एक वेगळी चवथी अवस्था मानतात ते निरर्थक वाटत नाही. (अर्थात् काही प्रसंगी स्वतःची आणि/किंवा इतरांची फसवणूक होण्याचा प्रकार असेल यात शंका नाही.)

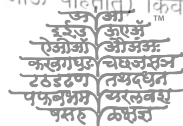
तेव्हा यापुढे जाऊन असेही म्हणता येईल, की भेदविलोपी आणि प्राय-भेदविलोपी अनुभवविधा यांचा आढळ होतो याच्यामागे काही जैविक-मानसिक आधार असला पाहिजे. असा काही वेगळा अनुभव कधीतरी कुणालातरी येतो हे वास्तव लक्षात घ्यायलाच लागेल. (आता या अनुभवाचा अर्थ कोण काय काढतो आणि काय काढायचा आहे हा वेगळा भाग आहे.)

एका बाजूला भेदविलोपी अनुभव आणि दुसऱ्या बाजूला प्राय-भेदविलोपी अनुभव यांच्यामध्ये केवळ साम्यच आहे असे नव्हे, तर निकटता किंवा साहचर्य देखील आहे. काही प्रसंगी प्राय-भेदविलोपी अनुभवातून भेदविलोपी अनुभव उद्‌भवेल, तर काही प्रसंगी भेदविलोपी अनुभवाची आठवण काढण वा त्याची पूर्वकल्पना करणे यामधून प्राय-भेदविलोपी अनुभव उगम पावेल. मात्र, भेदविलोपी अनुभव तो भेदविलोपी अनुभव, आणि प्राय-भेदविलोपी अनुभव तो प्राय-भेदविलोपी अनुभव – हे मनात स्पष्टपणे बागवलेले बरे. ब्रह्मानंद सहोदर म्हणजे ब्रह्मानंद नव्हे हे प्राचीनांना तरी उमगलेले होते. वेदांती मंडळी तर साधकाला सावध करतात, की त्याने प्राय-भेदविलोपी अवस्थेतील रसास्वादात गुंतून पडू नये.

भेदविलोपी अनुभव इतका दुर्मीळ आहे, की त्यापेक्षा प्राय-भेदविलोपी अनुभवाची उदाहरणे इथे देणे अधिक श्रेयस्कर. नाही तरी ज्ञात, निदान अंशतः ज्ञात गोष्टीकडून सर्वथा अज्ञात गोष्टीकडे सरकण्याचे धोरण बरे.

परिसराला स्वतःमध्ये अंशतः सामील करून घेण्याची ही काही उदाहरणे पहावी :

(१) रतिक्षोभ (ऑर्गॅझम) (जो चालू असताना जाणिवेकडे येणारे इतर सर्व संदेश रोखले जाऊ पाहतात), किंवा प्रेमविद्ध





अनुक्रमणिका

होणे (ज्याला प्राणिवैज्ञानिक पेअर-बॉंडिंग एक्स्पीरियन्स म्हणून संबोधितात)

(२) कलात्मक निर्मिती आणि प्रयोग-प्रस्तुति, तसेच बौद्धिक निर्मिती आणि अनुयोजन या प्रक्रियांतील काही उत्कट क्षण

(३) काही वाचिक वा शारीरिक अनुक्रिया (रिस्पॉन्सिज) पुनः पुनः करण्यामुळे प्रवर्तित होणारे आत्मसंमोहन (सेल्फ-हिप्नोसिस)

(४) उल्हसित वाटण्याचे (यूफोरिया) किंवा कृतकृत्य वाटण्याचे (उदारहणार्थ, गिर्यारोहकाला शिखर गाठल्यावर वाटते ते) काही क्षण

(५) मद्य किंवा तत्सम द्रव्याचे सेवन करून येणारी उत्तेजक नशा (इंटॉक्सिकेशन)

(६) भ्रम होणे (डिलिरियम), उन्माद (मॅनिक स्टेट), अंग ताठण्याची (कॅटालेप्सीची) सुरुवात यांसारख्या काही विकृत अवस्था

(७) छिन्नमनस्कतेचा (स्किझोफ्रीनिया) तो प्रकार की ज्यात मनोरुग्ण स्वतःच्या व्यक्तिमत्वामधले विसंवादी अंश स्वीकृत न करता ते आपल्या परिसरावर आरोपित करून त्यांचा प्रक्षेप करतो

(८) कधीकधी झोपी जाण्याचा किंवा मृत्यू अगदी समीप असतानाचा क्षण

स्वतःला परिसरामध्ये अंशतः सामील करून घेण्याची काही उदाहरणे आता पाहू :

(१) आपल्या जीवनातली सर्वोच्च प्रेरणा सफल करणारी कृती किंवा घटना यामुळे आयुष्य सार्थक झाले, असे वाटायला लावणारे क्षण – यात आत्मबलिदानाचे क्षणही आले (एब्रहम मॅस्लो हा अमेरिकन मनोवैज्ञानिक यांना पीक एक्स्पीरियन्स म्हणून संबोधित असे)

(२) काही प्रकारची आकाशदृश्ये, सागरदृश्ये, आणि भूमिदृश्ये यामुळे मिळणारे उद्दीपन (उदाहरणार्थ, मर्ढेकरांची 'या गंगेमधिं गगन वितळलें' ह्या कवितेमधील अनुभव)

(३) कलाकृतीचे ग्रहण (विशेषतः संगीताचे ग्रहण) करतानाचे काही क्षण

(४) ज्यांच्याकडे सर्वाधिक अवधान द्यायचे त्या गोष्टींवर चित्त एकाग्र केल्यामुळे प्रवर्तित होणारे आत्मसंमोहन

(५) अति-दमणूक, ऊन, पाऊस, वारा यांचा मारा, आजारपण, स्वतःला करून घेतलेला उपवासादि देहदंड यांमुळे येणाऱ्या जडावस्थेमुळे प्रवर्तित होणारी अवस्था

(६) अफू, भांग, पेयोती (मेस्कालिन), तंबाखू यांसारख्या द्रव्यांच्या सेवनामुळे येणारी शामक नशा (सीडेशन) किंवा सायकिडेलिक द्रव्यांच्या सेवनामुळे येणारी विशिष्ट प्रकारची मनोऽवस्था (सोमरस कदाचित् अशाच प्रकारचे द्रव्य असावे)

(७) अवसाद (डिप्रेशन), अपस्माराची (फेफऱ्याची म्हणजेच एपिलेप्सीची) सुरुवात यांसारख्या विकृतींमुळे येणारी जडप्राय अवस्था

(८) छिन्नमनस्कतेचा तो प्रकार की ज्यात मनोरुग्ण आपल्या परिसरातील संवादी अंश स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वावर आरोपित करून त्यांचा अंतःक्षेप करतो

(९) कधीकधी झोपेतून किंवा बेशुद्धावस्थेतून जागे होण्याचा क्षण (पाठोपाठ येणारा प्रश्न : मी कुठे आहे?)

परिचितावरून अपरिचिताची ओळख पटवायचा आणखी एक मार्ग म्हणजे रोजच्या व्यवहारकेंद्री भाषाव्यवहारातले कोणते शब्दप्रयोग सरळसरळ किंवा लक्षणेने भेदविलोपी वा प्राय-भेदविलोपी अनुभव आणि त्यांच्या जगद्‌विलोपी वा आत्मविलोपी विधा यांची ओळख करून द्यायला वापरले जातात याची पाहणी करणे : उदाहरणार्थ –

मराठी : जगाला विसरणे, स्वतःला विसरणे, देहभान हरपणे, धुंदी, झिंग, नशा, बेहोषी, तंद्री (संस्कृत तंद्रा – सुस्ती), वेड, पिसे, रंगून जाणे, मस्त वाटणे, धन्य वाटणे (संस्कृत धन्य – श्रीमंत) (गुंगी, ग्लानी, खूळ हे शब्द यासाठी वापरले जात नाहीत याचीही नोंद घ्यावी.)

संस्कृत : चित्त-विस्तार, चित्त-दीप्ती (जगद्‌विलोपन), चित्त-द्रुती (आत्मविलोपन), आणि चित्त-विश्रांती (या शब्दांचा उपयोग रसास्वादाच्या विविध अवस्थांचे वर्णन करताना केला जातो), धन्योऽस्मि (मला श्रीमंत वाटते)

हिंदी-उर्दू : दीवाना, मतवाला, मस्त, नशा

इंग्रजी : being lost to the world, being absorbed, rapture, ecstasy, bliss, frenzy, mind-blowing, on a high, vision, trance, madness (शेक्स्‌पियरने 'the lunatic, the lover and the poet' यांना एका दावणीला बांधले आहे याचीही या संदर्भात आठवण व्हावी; mania शब्द यासाठी वापरत नाही, याचीही नोंद घ्यावी.)

फ्रेंच : abandon

परिचित वा अल्पपरिचित अशा प्राय-भेदविलोपी अनुभवाकडून अपरिचित अशा भेदविलोपी अनुभवाकडे आता आपण वळलो, तर अशा अनुभवाची काही वैशिष्ट्ये

अनुक्रमणिका





आतापर्यंतच्या विवेचनावरून आपल्या हाती लागलेली आहेत :

(१) तो थोड्या माणसांना थोड्या प्रसंगी अगदी थोड्या वेळापुरता येणारा अनुभव आहे.

(२) तो येऊन गेल्यावर नंतर आठवत रहातो. त्याची पूर्वकल्पना करता येते – विशेषतः तो पूर्वी येऊन गेला असला तर.

(३) मी आणि हे सर्व या जोडीपैकी अशा अनुभवात दुसरे पद तरी हरवते किंवा पहिले पद तरी हरवते. परिणामी ती जोडीच हरवते.

(४) विविध प्रकारच्या प्राय-भेदविलोपी अनुभवांना समान अशी जी वैशिष्ट्ये आहेत ती भेदविलोपी अनुभवात अधिक प्रकर्षाने वा उत्कटतेने आढळतात.

भेदविलोपी अनुभव अनिर्वचनीय असल्याचा वराच गवगवा झाला आहे. एका अर्थाने हे खरे आहे; पण ह्याचा गवगवा करण्यासारखे काही नाही. रंगांध माणसाला हिरवा रंग समजावून सांगणे किंवा विनोदबधिर माणसाला जे पुस्तक आपल्या गावात प्रकाशित झालेले आहे ते परदेशातील विक्रेत्याकडून मागविणे किती हास्यास्पद आहे हे समजावून सांगणे किती विकट आहे हे प्रस्तुत लेखकाच्या अनुभवास आलेले आहे. दुसऱ्या अर्थाने हे खरे नाही आणि ह्याचा गवगवा करण्याची वेळ आलेली आहे. हिरवा रंग इंद्रधनुष्याच्या रंगपट्ट्यात साधारण मधोमधच्या पट्ट्यात असतो, किंवा प्रस्तुत कृतीमध्ये साध्य करायची गोष्ट आणि ती साधण्यासाठी करायचा यत्न या दोहोंत हतबुद्ध करणारी पण चित्त विदीर्ण न करणारी (म्हणजेच दारुण नसलेली) विसंगती आहे हे तर किमानपक्षी सांगता येते आणि त्यामुळे रंगांध किंवा विनोदवधिर श्रोत्याला थोडेतरी ज्ञान मिळते (तो मनात म्हणणार : म्हणजे अशा ठिकाणी हिरवा रंग ओळखण्याची किंवा विनोद म्हणून हसण्याची प्रथा असते एकंदरीत!). आपण अशा प्रकारची अप्रत्यक्ष वर्णने भेदविलोपी अनुभवाच्या बाबतीत करणे सुरू केलेलेच आहे. ते काम आपण पुढे चालू ठेवू.

(५) मी आणि हे सर्व या जोडीतून मी आणि तू ही जोडी निघालेली असते. ती जोडीही अशाच प्रकारे हरवते.

(६) केवळ हिरवा रंग किंवा हास्यास्पदता आपल्याला केवळ जाणवत नाहीत तर त्याबरोबर या गोष्टी विश्वात खरोखरच आहेत अशी निदान त्या वेळेपुरती तरी आपली खात्री पटते. भेदविलोपी अनुभवाच्या बाबतीत असाच प्रकार होतो. उदाहरणार्थ, मी आणि हे सर्व ही जोडी किंवा मी आणि तू ही जोडी या विश्वात खरोखरी नसल्याचे जाणवते.

(७) इथले प्रत्यक्ष (म्हणजे डोळ्यासमोरचे) आणि तिथले परोक्ष (म्हणजे डोळ्यासमोर नसलेले) ही जोडी हरवते.

(८) आताचे प्रत्यक्ष आणि तेव्हाचे केवळ स्मृत किंवा अपेक्षित असणारे ही जोडी हरवते.

(९) आपल्या सर्व संवेदना (शब्द, रूप, स्पर्श, गंध, रस आणि इतरही) अधिक तीव्र होतात. तसेच, एका संवेदनेच्या जोडीला दुसरी संवेदनाही प्रतीत होते (उदाहरणार्थ, स्वरांचा रंग किंवा रंगाचा वास जाणवणे, synaesthesia). (भेदविलोपी अनुभवाची सांगड सामान्यतः चमत्कारी दृश्याशी (व्हिझन्ज) घातली जाते. ह्या दृश्यांचा तपशील बराचसा संस्कृति-नियत असतो; पण खरे तर भेदविलोपी अनुभवा-सोबत अशी दृश्ये असतातच असे नाही. किंवहुना काही परंपरांमध्ये अशी दृश्ये म्हणजे एक विक्षेप आहे आणि तो निवारणे बरे अशीच धारणा असते).

(१०) परिसर समजावून घेताना मानलेली व्यवस्था शिथिल होते, हरवू पाहते.

(११) परिसराशी जमवून घेताना मानलेली जगण्याची व्यवस्था शिथिल होते, हरवू पाहते.

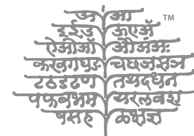
भेदविलोपी आणि प्राय-भेदविलोपी अनुभवांना काही जैविक-मानसिक आधार असला पाहिजे असे जे मागे म्हटले आहे त्याचे मर्म आता लक्षात येईल. विशिष्ट शारीरिक-मानसिक अवस्था (उदाहरणार्थ, रतिक्षोभ, संमोहन, उत्तेजक वा शामक नशा, सायकिडेलिक अवस्था, विशिष्ट विकृत अवस्था वा निद्रा समीप असणे, आसन्नमरण अवस्था, छिन्नमनस्कता) आणि हे अनुभव यांचे साहचर्य आपण पाहिलेलेच आहे. हा सर्व दमित लैंगिकतेचा खेळ आहे असे म्हणून मोकळे होण्यासारखी स्थिती नाही एवढे मात्र लक्षात घ्यावे. असे विलक्षण अनुभव आणि अर्भकाची किंवा विकसित प्राण्याची नित्याची वोधावस्था यांच्यामध्ये तर काही साम्य नसेल?

भेदविलोपी आणि प्राय-भेदविलोपी अनुभवाच्या या सगळ्या वैशिष्ट्यांची दखल आपल्याला पुढच्या छेदकामधल्या विवेचनात घ्यावी लागेल. त्याअगोदर आपण भेदविलोपी आणि प्राय-भेदविलोपी जीवनपद्धतीकडे वळू.

अशा जीवनपद्धतीचे पर्यवसान पुष्कळदा स्थायी परंपरेमध्ये होते आणि अशा प्रकारच्या परंपरा विविध संस्कृतींमध्ये आढळून येतात. यांपैकी काही परंपरांचे धार्मिक संप्रदायांशी जवळचे नाते असते :

(१) हिंदू परंपरा : योग, वेदान्त, शैव व वैष्णव भक्ती, देवीची उपासना (दक्षिणाचार्या आणि शाक्तांची वामाचर्या).

(२) बौद्ध परंपरा (विशेषतः महायान प्रज्ञा-पारमिता-प्रणाली) आणि जैन परंपरा





(३) यहुदी परंपरा (काव्वाला) आणि इस्लामी परंपरा (तवस्सुफ – म्हणजेच सूफी-पंथीयांचा धर्म)
(४) ख्रिस्ती परंपरा
(५) चीनमधील दाओ (ताओ) परंपरा
(६) उराल-अल्ताई जनसमूहांतील शामन परंपरा (शामन शब्द श्रमणपासून आला असला तरी, त्याचा अर्थ आहे मांत्रिक वा देवऋषी आणि तो शब्द आता कोणत्याही देशातल्या मांत्रिकांना व देवऋषींना लावतात.)
(७) उत्तर अमेरिकेतील काही जनसमूहांतील पेयोती-संप्रदाय मात्र काही परंपरा धर्म-निरपेक्ष आहेत :
(८) नव-प्लेटोवाद (प्लॉटिनस इत्यादी)
(९) रोमँटिक संप्रदाय (विल्यम ब्लेक इत्यादी)

आणखी एक नोंदवण्यासारखी गोष्ट म्हणजे अशा काही परंपरांमधून मनोरुग्णता किंवा अन्य विकृत अवस्था (उदाहरणार्थ, उत्तेजक वा शामक नशा, मतिमंदता) यांच्या आविष्कारांना मिळालेले दैवी स्थान.

भेदविलोपी धर्माच्या (किंवा जीवनपद्धतीच्या) दोन विधा आहेत. एक तर भेदविलोपी अनुभव ही स्थिरबुद्धीने पाठपुरावा करून हस्तगत करायची गोष्ट मानली जाते आणि यासाठी पुष्कळदा प्राय-भेदविलोपी अनुभवाची प्रयत्नपूर्वक कास धरली जाते. (उदाहरणार्थ, ठरवून आत्मसंमोहन करणे, भांगेचे सेवन करणे) किंवा याच्या उलट भेदविलोपी अनुभव ही माणसाच्या आयुष्यात घडली तर घडून जाणारी गोष्ट मानली जाते आणि यत्न हे त्यासाठी प्रयत्न ठरत नाहीत. प्राचीन भारतीय लोक साधना आणि प्रसाद यांमध्ये जो फरक करत किंवा ख्रिस्ती परंपरेत 'कर्म' आणि 'प्रसाद' (इंग्रजीत works आणि grace) यांमध्ये जो फरक करतात ते दोन्ही असेच काहीसे फरक असावेत. योगाच्या संदर्भात सहज-समाधी किंवा भक्तीच्या संदर्भात सहज-भक्ती हा शब्दप्रयोग दुसऱ्या विधेचा तर बोधक तर नाही?

साधना आणि प्रसाद या भेदविलोपी धर्माच्या दोन विधा एक मुस्लिम भेदविलोपी अबू यज़ीद याने एके ठिकाणी संस्मरणीय शब्दात व्यक्त केल्या आहेत. तो म्हणतो – "मी ईश्वराच्या शोधात तीस वर्षे होतो. मला वाटायचे की मला त्याची ओढ लागून राहिली आहे, पण नाही. त्याला माझी ओढ लागून राहिलेली होती."

पहिल्या साधनाकेंद्री धर्मविधेमध्ये माणसाला वास्तव कसे आकळते याच्यावर भर असतो, तर दुसऱ्या प्रसादकेंद्री धर्मविधेमध्ये माणूस आयुष्यामध्ये काय साधतो, काय पाहतो, जीवनाशी कसा भिडतो; याच्यावर भर असतो. पहिलीमध्ये भेदविलोपी अनुभव हा प्रयत्नसाध्य असल्याचे सुचविले आहे, तर दुसरीमध्ये ती एका वेगळ्या अर्थाने सहजी साध्य होणारी (आणि म्हणून सहजासहजी साध्य न होणारी) गोष्ट आहे असे सुचवले आहे.

भेदविलोपी अनुभवाच्या जगद्विलोपी आणि आत्मविलोपी अशा दोन विधा सांगितल्या, आणि भेदविलोपी जीवनपद्धतीच्या साधनाधर्म आणि प्रसादधर्म अशा दोन विधा सांगितल्या. या दोन्ही जोड्या एकमेकींपासून वेगळ्या आहेत. काही उदाहरणे देऊन हे दाखविता येईल.

बौद्धांची साधना (जिला ते विनय म्हणतात) किंवा सांख्यांचा हठयोग ही आत्मविलोपी भेदविलोपनाची साधना आहे; पण सांख्यांचा राजयोग किंवा वेदांत्यांचा ज्ञानमार्ग (वैराग्य, संन्यास युक्त) म्हणजे जगद्विलोपी भेदविलोपनाची साधना आहे.

ख्रिस्ती भेदविलोपी धर्म हा जगद्विलोपी असेल, किंवा आत्मविलोपी असेल; पण त्याची भिस्त ईश्वरी कृपाप्रसादावरच आहे. ज्याला असा प्रसाद मिळाला आहे किंवा अशा प्रसादाची आस आहे त्याने जीवन कसे व्यतीत करायचे आहे? मानवी क्लेशांचे निवारण करण्यामध्ये – हा त्यांचा जगद्विलोपी कर्ममार्ग आहे, किंवा ईश्वराचे प्रेमपूरित ध्यान करण्यामध्ये – हा त्यांचा आत्मविलोपी भक्तिमार्ग आहे. सत्कर्म करायचे किंवा भक्ती करायची ती ईश्वरप्राप्ती किंवा भेदविलोपी अनुभवाची प्राप्ती व्हावी म्हणून नव्हे, तर त्या अनुभवाची उत्सुक प्रतीक्षा किंवा समाधानी स्मृति उचित प्रकारे व्यक्त करायची म्हणून.

हिंदूंचा भक्तिमार्ग (मग तो वेदान्ती, शैव, वैष्णव, देवी-उपासक, तंत्रागमी, निर्गुणिया कसाही असो) हा आत्मविलोपी प्रसादधर्मच आहे. तीच स्थिती इस्लामी सूफी संप्रदायाची आहे.

बौद्धांच्या आत्मविलोपी मार्गामध्ये थेरवादी साधना-धर्माकडून महायानांच्या प्रसादधर्माकडे परिवर्तन झाले किंवा कसे याचा शोध घेण्यासारखा आहे.

भेदविलोपितेचा हा गुंता पाहिला, की विवेकहीन पद्धतीने तिचा अव्हेर करायचा किंवा तशाच विवेकहीन पद्धतीने तिची भलावण करायची या प्रवृत्ती कशा बळावतात ते समजू शकते; पण अर्थातच ह्या प्रवृत्ती पटू मात्र शकत नाहीत.

भेदविलोपनाचे मोल

भेदविलोपी आणि प्राय-भेदविलोपी अनुभव यांचा अर्थ काय लावायचा या प्रश्नाकडे आता वळायला हरकत नाही.

प्रथम लक्षात येणारी गोष्ट म्हणजे हे दोन्ही प्रकारचे अनुभव माणसाला हवेहवेसे वाटतात असे दिसते. नुसती त्यांची आठवण जाणवली किंवा त्यांची पूर्वकल्पना केली तरी,




मंडळींना खोल समाधान होताना दिसते. (कधी मूळ अनुभव अंगावर येतो, थरारायला होते. कधी तो अनुभव सरताना एक हुरहूर, कसक ठेवून जातो. कसेही असले तरी तो समाधान देऊन जातोच.)

असे का होत असावे? याची कारणे माणसाच्या जीवनातच शोधावी लागतात. माणूस केवळ ह्या ना त्या विशिष्ट प्रसंगाला तोंड देत असतो असे नाही, तर तो समग्र जीवन-प्रसंगालाच सामोरा जात असतो. (ज्याला फ्रेंच कादंबरीकार आंद्रे माल्रो la condition humaine म्हणतो.) या जीवन-प्रसंगातच काही खोल असंगती अटळपणे अंतर्भूत असतात. त्या असंगतींपासून माणसाला दुःख पोहचते. दुःख जरी पोहचले नाही तरी ताण पोहचतो. त्यांच्याकडे कायम दुर्लक्ष करणे जमण्यासारखे नाही. त्या असंगतीकडे नजर टाकायला हवी.

माणसाला प्रतिक्षणी विविध अनुभव साक्षात् मिळत असतात. त्या अनुभवांचा आणि त्यांच्यामागून डोकावणाऱ्या जगाचा सगळा अर्थ माणसाला कधीच लागत नाही. तान्हेपणी तर सगळाच आनंद असतो, सगळा परिसर म्हणजेच अक्षरशः गोंधळ, गडवड, गोंगाट असतो. (त्यालाच अमेरिकन मनो-वैज्ञानिक विल्यम जेम्स याने "a booming, buzzing confusion" म्हणून ठेवले आहे.) हलके-हलके बालक या गोंधळातूनच वाट काढते – स्थलावकाश आणि कालावकाश यांचे ताणेवाणे त्याच्या अनुभवाला लाभतात, आपण खुद्द आणि इतर सर्व म्हणजे आपला परिसर ही फारकत हळूहळू होऊ लागते, असारातून सार निवडून घेणे त्याला जमू लागते (म्हणजेच अपोद्धार किंवा अव्स्ट्रॅक्शनची मदत ते घेऊ लागते), धूसर व निसटत्या वास्तवामध्ये मूर्ताची प्रतीती त्याला येऊ लागते (म्हणजेच समूर्तन किंवा कॉंक्रीशनचा आसरा मूल घेऊ लागते), आणि एका चारचौघांना समजेल अशा कॉमन-सेन्सवर आधारलेल्या विश्वचित्राची स्थापना होते. (ज्याला प्राचीन भारतीय हे व्यावहारिक सत्ता असे म्हणत.) पण एवढी सगळी यातायात होऊनही तो आद्य गोंधळ, गडवड, गोंगाट काही पुरता नाहीसा होत नाही. त्याचा वंदोवस्त काही होत नाही. कायम एकामागोमाग एक येणाऱ्या प्रत्यक्ष-बोधांचा झपाटा काही थांबत नाही. सोळाव्या शतकातली स्पॅनिश भेदविलोपी संत तेरेसा आपल्या आत्मवृत्तामध्ये म्हणते, "गोष्टी कुठेच विसावत नाहीत, तर इकडे तिकडे लगवग करत रहातात, रात्रीचे आवाज करत त्रास देत राहणारे मच्छरच जणू. एका विषयाकडून दुसऱ्या विषयाकडे त्यांची जा-ये चालूच रहाते." फार काय, स्थलकालाचे ताणेवाणेदेखील ढिलावतात. विश्वाचा अनुभव कावूत काही येत नाही. ही झाली पहिली असंगती.

माणसाच्या वहुविध आणि अमर्याद ऊर्मी उसळतच रहातात, हे करावे ते करावे असे त्याला वाटतच रहाते. त्या सर्व ऊर्मींचे समाधान करणे त्याला शक्यच नसते. शैशव म्हणजे अनेक क्षुधा आणि वासना यांचा एक गुंताच असतो. तहान-भूक-झोप एक झालेल्या वाळाला शांत करणाऱ्या मातेला ते चांगलेच ठाऊक असते, आणि वाळाच्या गरजा आणि मागण्या यांच्याकडे तत्परतेने लक्ष देणारे कुणी उपस्थित नसले, तर बघायलाच नको! पण जरी शिशुसंगोपनाची तजवीज असली तरी, आज ना उद्या वालकावर लहान-मोठ्या जबावदाऱ्या आणि हिरमुसले होण्याचे क्षण येऊन कोसळणारच. त्याची निरागसता हरवत जाते, ती पुन्हा कधी हाती न लागण्यासाठीच. परिसर हा नेहमीच आपल्याला सांभाळून घेणारा नसतो. कधी तर तो विरोधातच उभा रहातो. परिसरातली माणसे तर त्याहून वेभरवशाची. त्यांना कधी मदतीचा हात पुढे करायची ऊर्मी येते, कधी स्पर्धा करण्याची, कधी पाठ फिरवून वसण्याची, तर कधी शत्रुत्व करण्याची. माणूस पारखा होतो – तुकारामाच्या शब्दात सांगायचे तर – "परदेशी जालो तुजविण" (सरकारी गाथा ४३८२) म्हणायची पाळी त्याच्यावर येते. परिसरातल्या माणसांचे एक वेळ जाऊ द्या, माणसाचा स्वतःचा स्वतःवर भरवसा रहात नाही, आपण जसेकसे आहोत हेही त्याच्या मनास येत नाही. त्याचे व्यक्तिमत्त्व कधी दुभंगते, कधी तर त्यात यादवी सुरू होते. नीतिनियम आणि राज्यनियमन यांचा डोलारा तसाच रहातो. आपण स्वतंत्र नाही, आपली लायकीच नाही अशी खोल टोचणी कायमच लागून रहाते. मानवी इच्छा-आकांक्षांचे जग कावूत काही येत नाही. ही झाली दुसरी असंगती.

वालकाला केवळ आपण आणि इतर सर्व, मी आणि ते, या विभागणीचाच शोध लागत नाही. त्याला स्वतःप्रमाणेच इतर "मी" असतात याचाही शोध लागतो. (आई केवळ आपल्या रडण्याला धावून येत नाही, ती स्वतःच रडू शकते हे कळून त्याला धक्काच बसतो.) मी आणि तू आणि लोक अशी तिहेरी मांडणी त्याला करावी लागते. (लोक हसतील याची चिंता लवकरच चालू होते.) पण मग पुढे केव्हातरी ही मांडणी विसकटते. आपण कोण आहोत, किंबहुना आपण म्हणून कुणी आहोत का याची शंका येऊ लागते. प्रतिक्षणी पालटणारे प्रत्यक्ष-बोध आणि पालटणारे भाव आणि ऊर्मी यांचे एक गाठोडे यापलीकडे आपल्याला काही अस्तित्व तरी आहे का असा प्रश्न सतावू लागतो. स्वतःचा काही अंश अनोळखी, परका तर नाही अशी शंका वाटू लागते. आपल्यामध्ये एक आतला मी आणि एक वाहेरचा मी असे दोन मी तर वसत नाहीत ना, आणि अखेर या दोन मींपैकी खरा आतला कोण आणि केवळ वाहेरचा कोण असा संभ्रम पडतो.

जो संभ्रम स्वतःबद्दल पडतो तो इतरांबद्दलही पडू लागतो, आणि या इतर मींशी काही नाते जोडावे म्हणून केलेले संज्ञापनाचे प्रयत्न निष्फळ ठरतात – ना परस्पर-समजुतीचा बळकट आधार या संज्ञापनाला मिळतो, ना या संज्ञापनाचा बळकट आधार परस्पर-समजुतीला लाभतो, आणि अखेर सामाजिक तरतुदींचे वस्त्र विरत जाते – त्या तरतुदींचा धड अर्थसुद्धा लागत नाही. एकाकीपण आणि अस्थिरपणा यांची गोठवून टाकणारी जाणीव माणसाला त्रस्त करते. जीवनाचा अनुभव कावूत काही येत नाही. ही झाली तिसरी असंगती.

ह्या तीन असंगती कुणाला कोणत्या स्वरूपात कितपत कुंठित करतील हे साहजिक त्या त्या व्यक्तिमत्त्वावर आणि त्या त्या जीवनक्रमावर अवलंबून राहील.

कोणत्याही प्राण्याची (म्हणजे मनुष्यप्राण्याची देखील) जेव्हा पुरती कोंडी होते, जेव्हा त्याला लढता येत नाही किंवा लढाईतून पळही काढता येत नाही, तेव्हा तो प्राणी काय करतो? तो निमूटपणे जागच्या जागी "आलिया भोगासी" सादर होतो (तुकाराम, सरकारी गाथा २३९६) किंवा कोंडी फुटायला ज्याची काडीची मदत होऊ शकणार नाही असली व्यर्थ धडपड किंवा कोलाहल, कलकल करतो. (रशियन मनोवैज्ञानिक पाव्लोव्ह् याचे हे निरीक्षण आहे. लहान मुलाची रडारड मात्र कधी उपयुक्त ठरते – मंडळी मदतीला धावतात. माणसाची अशी पुरती कोंडी झाल्यावरची अनुक्रिया कधी इतपतच असते. मात्र, कधीकधी ती याहून वेगळी आणि जटिल असते, आणि म्हणून अधिक दखलपात्र असते.

विश्वाच्या अनुभवांचा, भाव आणि ऊर्मी यांचा, जीवनाच्या अनुभवांचा पसारा कवेत घेता येत नाही. उलट रितेपणा आणि गोंधळ, अस्वतंत्रता आणि अपात्रता, गर्दीमधले एकाकीपण यांचा अनुभव त्रस्त करतो. माणसाला या असंगतीच्या अनुभवाला कसेही करून सामोरे जावेच लागते. नाहीपेक्षा वेदना असह्य होऊन ती हिंसा जन्माला घालते – विध्वंस, हत्या, आत्मघात जणू दवा धरून बसलेलेच असतात. (फ्रेंच समाजवैज्ञानिक द्युर्केम याने असंगती आणि आत्मघात यांची सांगड घातलेली इथे आठवावी. जीवनप्रसंगातील त्रिविध असंगती आणि त्यातून उद्भवणारी कुंठा आणि त्रिविध हिंसा यांचे एक मर्मदर्शी आणि चित्तविदारक चित्रण शेक्स्पीयरच्या हॅम्लेटच्या चरित्रात केले आहे, तेही आठवावे.)

माणूस यातून सावरण्यासाठी कोटामागून कोट रचत जातो. स्थलावकाश आणि कालावकाश यातून निभावून नेणारे तर्कबाणे, अपोद्धार आणि समूर्तन यांचा स्वीकार, सारासारबुद्धी आणि व्यावहारिक शहाणपण, नीतिमत्ता आणि राजसत्ता, भाषा आणि शिक्षण, व्यक्तित्वाची आणि सामाजिकतेची जडणघडण या काही तजवीजींचा उल्लेख आपण अगोदरच केलेला आहे. याहून व्यामिश्र तजवीजींची दखलही आपल्याला घ्यावी लागेल – विद्या आणि विचार यांच्या प्रणाली, तंत्रज्ञान आणि अर्थव्यवस्था यांच्या प्रणाली, विविध संघटना आणि संस्था, कला आणि तत्त्वज्ञान, श्रद्धा आणि विधि यांचे व्यूह, दैवीकथा आणि अभिचार अशा तजवीजीही माणसाला अनेक प्रकारे सावरत असतात.

भेदविलोपी अनुभव या सगळ्या तजविजींना मागे टाकतो – माणसाचे सगळेच अनुभव, भाव, ऊर्मी यांचे या अनुभवात संघटन होऊ पाहते, आणि तेही कसे हातावरच्या आवळ्यासारखे सुस्पष्ट, मर्मदर्शी, आणि प्रासंगिक मर्यादांपासून मुक्त. फार काय त्यातून माणसाला या विश्वात आपण सहभागी असल्याचा दिलासा मिळतो. सामान्य संज्ञापनात निसटून जाणारा परस्परता-भाव आणि गाढ जवळीक मिळते. परदेशी झालेला जीव घरी परततो. (ही घरी परतण्याची भाषा ऐकली म्हणजे दुसरी एक आपण मागे पाहिलेली शक्यता पुन्हा मनात येते – अशा विलक्षण अनुभवात माणूस फिरून अर्भकाच्या किंवा प्राण्याच्या बोधावस्थेच्या जवळ जाऊन येतो, असे तर नाही ना?) किंबहुना भेदविलोपी जीवनपद्धतीत असे मानले जाते, की माणूस जे कोटामागून कोट रचत जातो, त्यामुळे तर माणसाच्या स्व-भावावर भ्रमांची आणि संदेहांची पुटांमागून पुटे चढत जातात आणि तो आपल्या खऱ्या अस्तित्वकक्षेला पारखा होत जातो.

माणसाची ही गरज इतकी निर्वाणीची असते, की तो प्राय-भेदविलोपी अनुभवामुळेही विश्रांत होऊ पाहतो. प्रेमिकांच्या परस्परसुसंवादाचा आधारही (उदाहरणार्थ) त्याला खूप काही देऊन जातो.

पण हेही लक्षात ठेवायला पाहिजे, की भेदविलोपी अनुभव किंवा प्राय-भेदविलोपी अनुभव हवेहवेसे वाटतात, वांछनीय ठरतात ते उपयोगाचे किंवा सांत्वना देणारे म्हणून (म्हणजेच इष्ट म्हणून) वांछनीय ठरवायचे आहेत अशी गोष्ट नाही. (या जातीचा अनुभव म्हणजे काही अधूनमधून सहल करून यायचे थंड हवेचे ठिकाण नव्हे!) अशा प्रकारचा अनुभव मर्मदर्शी असतो म्हणून जो दावा केला जातो तो पारखून घेण्यासाठी, तावूनसुलाखून घेण्यासाठी पुऱ्या जबाबदारीने केलेला दावा आहे. तर्क आणि परीक्षण यांपासून तोंड फिरवण्याची गोष्ट इथे नाही. भेदविलोपी अनुभवाकडून भेदविलोपी जीवनपद्धतीकडे वळले तरी तीच गोष्ट दिसून येते. भेदविलोपी जीवनपद्धतीमध्ये जो एक निर्णय घेतला जातो तो म्हणजे स्वतःचा स्वतःवर भरवसा असण्याचा, माणसावर भरवसा असण्याचा, आणि विश्वावर भरवसा असण्याचा. (असा भरवसा,

अनुक्रमणिका

अशी श्रद्धा आणि नास्तिक्यबुद्धी या एकत्र नांदू शकतात.) हा निर्णयही शंका आणि समीक्षा यांना पात्र आहे. भेदविलोपी अनुभवाची कास धरणे, आपल्या सगळ्या जगण्यालाच तसे वळण देणे हा काही 'शॉर्टकट' नव्हे. असे जर आहे तर ...

भेदविलोपी धर्म आणि सांप्रदायिकता (मग ती धार्मिक सांप्रदायिकता असो किंवा धर्मातीत सांप्रदायिकता असो) यांचे नाते जरा विकट असणार यात आश्चर्य नाही. कारण, भेदविलोपिता ही नेहमी नव्हे पण पुष्कळदा विशिष्ट ग्रंथ, त्यांचे विशिष्ट भाष्यकार, फार काय विशिष्ट प्रेषित देखील यांच्यासारख्या मध्यस्थांना वगल देते; सांकेतिक रूढी आणि विधी यांना फाटा देते. (या ठिकाणी एक लक्षात आणून द्यायचे म्हणजे हिंदूंच्या भेदविलोपी परंपरांमध्ये असणारा गुरू हा मध्यस्थ म्हणण्यापेक्षा शिष्याला प्रसाद लाभताना उपस्थित असणारा एक कॅटलिटिक एजंट मात्र आहे असे म्हणावे लागेल.) भेदविलोपिता आणि धार्मिकता यांचा संबंध पाहताना आणखी एका गोष्टीची नोंद करायला पाहिजे. दोन्हीमध्ये एक महत्त्वाचे साम्य आहे – लौकिकतेच्या पलीकडे जाण्याचा यत्न दोन्हीमध्ये आहे; पण एक अंतरही आहे. लौकिकतेच्या पलीकडे जाताना धार्मिकता बहुधा दैवी-गुण (सेक्रेडनेस) आणि पराप्राकृतिकता (सूपरनॅचरल) यांच्या आश्रयाने राहते. भेदविलोपी अनुभवाचा अर्थ लावताना यांची गरज लागतेच असे नाही. पण या सगळ्यावर अधिक विचार होण्याची गरज आहे.

भेदविलोपी अनुभवातून मिळायची मर्मदृष्टी एका बाजूला आणि विज्ञान किंवा इतर कोणत्याही मान्य ठरलेल्या ज्ञानाचे संचित दुसऱ्या बाजूला यांचे नाते मग काहीसे डळमळत्या शस्त्रसंधीप्रमाणे असणार यात आश्चर्य नाही. भेदविलोपी अनुभव घेतल्यामुळे काही मंडळी विश्व, मनुष्य यांच्याबद्दल काही दावे मांडायला (उदाहरणार्थ, ईश्वराचे अस्तित्व मानायला) प्रोत्साहित होतात यात काही शंका नाही; पण एखाद्या दाव्याला प्रोत्साहित करण्याच्या जोडीला तो दावा शाबीत करायला अशा अनुभवाचा आधार मिळतो का? म्हणजेच तो दावा त्या अनुभवामुळे प्रमाणित होतो का? जर तो तसा प्रमाणित होत नसला तर मग तो दावा प्रमाणित किंवा बाधित, सिद्ध किंवा असिद्ध ठरवायला दुसरा काही मार्ग आहे का? भेदविलोपी अनुभवात प्रतीत होणारे प्रत्यक्ष हे बाह्य जगात पडताळून पाहण्यासारखी परिस्थिती नाही. मग अशा प्रत्यक्षाची वासलात तो केवळ एक शारीरिक रसायन-व्यापार आहे म्हणून, किंवा माणसाच्या भोळसटपणाचा किंवा अन्य प्रकारच्या सूचितग्रहण-प्रवणतेचा (सजेस्टिबिलिटीचा) प्रकार आहे असे म्हणून करायची का? आणि समजा, तशी वासलात केली तरी त्यामुळे त्या प्रत्यक्षाचे प्रामाण्य बाधित ठरते का?

भेदविलोपन ही अनुभवाची धाटणी आणि तत्त्वज्ञान यांचे नातेही मग मोठे विकट असल्याचे ठरते. साधी गोष्ट अशी आहे की आताच उपस्थित केलेले हे सगळे चिकित्सक प्रश्न हे अखेर तत्त्वज्ञानाचे प्रश्न आहेत; पण याचबरोबर हेही लक्षात घ्यायला पाहिजे की भेदविलोपनाचा तत्त्वज्ञानावरही प्रभाव पडू शकतो. तत्त्वचर्चेच्या दोन धाटणी आहेत. संशयनिवारण आणि विसंगति-परिहार हा तत्त्वचर्चेचा राजरस्ता आहे असे काही तत्त्वज्ञ मानतात, तर वितर्कशील परिकल्पना आणि न्यूनतापरिहार हा तत्त्वचर्चेचा गाभा असल्याचे काही तत्त्वज्ञ मानतात. (प्राचीन भारतीय पहिल्या धाटणीला आन्वीक्षिकी म्हणत आणि दुसरीला दर्शन म्हणत.) भेदविलोपी अनुभव उपलब्ध असला, तर या दुसऱ्या धाटणीला बळ मिळण्याची शक्यता आहे. तत्त्वचर्चेच्या जशा दोन धाटणी वा शैली आहेत त्याचप्रमाणे तत्त्वचर्चेपुढचे दोन कार्यक्रम आहेत. जर तत्त्वज्ञान म्हणजे वास्तवापुढे धरायचा आरसा असेल, तर ते भेदविलोपी साधनाधर्मीच्या जवळ जाईल. कारण, साधनाधर्मात वास्तव कसे आकळते यावर भर असतो. उलटपक्षी जर तत्त्वज्ञान म्हणजे जीवनाला सामोरे जायच्या मार्गाचा शोध असेल, तर ते प्रसादमार्गाच्या जवळ जाईल. कारण, प्रसादधर्मात माणूस जीवनाला कसा भिडतो यावर भर असतो.

एका बाजूला भेदविलोपन ही अनुभवाची धाटणी आणि दुसऱ्या बाजूला कलानिर्मितीचा आणि कलास्वादाचा व्यापार यांचे नाते विकट नसले तरी, चिंत्य असावे यात काही आश्चर्य नाही. कलाजीवन म्हणजे एक प्रकारचे साक्षी भोक्तृत्व आहे, आणि भेदविलोपी अनुभवात तर साक्षित्व आणि भोक्तृत्व हा भेदच संपतो – जगद्‌विलोपनात साक्षित्व हे भोक्तृत्वात विलीन होते, तर आत्मविलोपनात भोक्तृत्व हे साक्षित्वात विलीन होते. कलानिर्मिती किंवा कलास्वाद होत असताना भेदविलोपनाला जागा नाही. फार तर भेदविलोपी अनुभव येण्यापूर्वी किंवा तो आल्यानंतर कलाव्यापार उपस्थित होऊ शकेल. फार फार तर कलानिर्मिती किंवा कलास्वाद चालू असताना प्राय-भेदविलोपी अनुभव उपस्थित होऊ शकेल – होईलच असे मात्र नाही. कलाव्यापारात प्राय-भेदविलोपी अनुभव उपस्थित होईल किंवा नाही हे एकाच वेळी दोन गोष्टींवर अवलंबून असल्याचे दिसते – कलाव्यापारात निमग्न असणारा कलावंत म्हणा, रसिक म्हणा यांच्या उंचीवर ते अवलंबून असते. तसेच, ते निर्मित किंवा आस्वादित कलाकृतीच्या उंचीवर अवलंबून असते. एक गोष्ट मात्र खरी, की कलाकृतीच्या निर्मितीच्या मुळाशी भेदविलोपी

अनुभव असला, तर त्यामुळे त्या कृतीचे मोल वाढते असे हमखास म्हणवत नाही. भेदविलोपी कलावंताने सुमार दर्जाच्या कलाकृती निर्माण केल्याचे दाखले आहेत. भेदविलोपी मंडळी तत्त्वचिंतक म्हणून भावडी, हेकट, शहाणपणात उणी अशी असू शकतात – म्हणजे खऱ्या अर्थाने तत्त्वचिंतक नसू शकतात.

ही सर्व विकट नाती मान्य करूनही भेदविलोपनाचे मोल मान्य करावे लागते. सांप्रदायिक धर्म काय, तत्त्वज्ञान काय, कलानुभव काय (कदाचित् विज्ञानही या यादीत घालावे लागेल) – यांच्या दोन मर्यादा असतात. (गणितज्ञ जिला 'लिमिट' म्हणतात, तशीच ही मर्यादा आहे.) त्यांच्यापैकी एक मर्यादा म्हणजे भेदविलोपनाची मानवी प्रवृत्ती आणि दुसरी मर्यादा म्हणजे तशीच दुसरी एक मानवी प्रवृत्ती. ही दुसरी मानवी प्रवृत्ती म्हणजे जीवनप्रसंगामधल्या अंतर्भूत अशा असंगतींचा ताठ मानेने केलेला स्वीकार. (जिला स्पॅनिश विचारवंत ऊनामूनो el sentimiento trágico de la vida, जीवनाच्या दारुणतेचे दर्शन असे म्हणतो.)

भेदविलोपन आणि 'ट्रॅजिक सेन्स ऑफ लाइफ' या दोन्ही मर्यादांचे मोल आपणा सर्वांनाच आहे. आपण भेदविलोपी असू वा नसू, ट्रॅजिक प्रवृत्तीचे असू वा नसू, पण या मर्यादांची जाणीव आपली विनम्रता आणि आपली तारतम्यबुद्धी शाबूत ठेवायला नक्कीच मदत करते.

भेदविलोपन भ्रामक असो वा नसो, ते सर्वथा अप्रस्तुत नाही, हे मात्र खरे.

अनुपत्र : दस्तऐवज

आतापर्यंतची मांडणी सामान्यतः अपोद्धाराच्या (अब्स्ट्रॅक्शन-च्या) वळणाने जाणारी आहे. समूर्त उदाहरणे मोजकीच आहेत. विवेचनाचा ओघ कायम ठेवण्याच्या दृष्टीने हे आवश्यकच होते. याची अंशतः भरपाई म्हणून या अनुपत्रात काही साधनरूप उदाहरणे नमुन्यादाखल म्हणून द्यायचे योजले आहे.

प्राय-भेदविलोपी अनुभव : जगद्विलोपी आणि आत्म-विलोपी अशा दोन्ही प्रकारांचा इथे समावेश आहे.

(१) ऋषींनी इंद्राला तो लवाचे रूप घेऊन सोम पीत असताना पाहिले, तेव्हा इंद्र आपल्या स्थितीचे वर्णन करू लागला : 'पाच वर्णात्मक असणारे सर्व जग माझा दृष्टिक्षेप टाळू शकत नाही. कारण, मी पुष्कळ सोम प्यालो आहे. (कुवित्सोमस्यापामिति) द्यावापृथ्वीची जोडी माझ्या एका बाजूइतकीही नाही. कारण, मी पुष्कळ सोम प्यालो आहे. मी आपल्या मोठेपणाने द्युलोकाला कमी केले आहे आणि विशाल पृथ्वीलाही कमी केले आहे. कारण, मी पुष्कळ सोम प्यालो आहे. मला असे वाटते, की पृथ्वी येथे ठेवावी किंवा तेथे ठेवावी? कारण, मी पुष्कळ सोम प्यालो आहे. मी ह्या पृथ्वीला किंवा सूर्याला येथे नष्ट करीन किंवा तेथे नष्ट करीन. कारण, मी पुष्कळ सोम प्यालो आहे.' ऋग्वेद १० : ११९ : ६-१० (मराठी अनुवाद : सिद्धेश्वरशास्त्री चित्राव).

(२) प्रगल्भा नायिका सख्यांना सांगत आहे : 'येतां शेजसमीप कान्त सुटली नीवी स्वयें घाईत। कांची सैल पडूनि वस्त्र गळुनि राहे नितंबावरी। ठावें सांप्रत एवढेंच मजला. तत्कायसंगीं परी। कांहीं अल्पहि नाठवे, कवण तो? मी कोण? कैसें रत।। अमरुक-कवि (७ वे शतक), अमरुशतकम् (कान्ते तल्पं० ११७ खालून ५वी ओळ पहा.) (मराठी अनुवाद : चिं.रा. देवधर) रतिक्षोभातील भेदविलोपन.

(३) मुग्धा नायिका आणि तिची सखी बोलत आहेत : 'मुग्धे, मुग्धपणेंच कां दवडिशी काला समग्रा अतां? । घेई मान, धरी मनात धृतिला, घेई जरा वक्रता। ऐकोनि उपदेश, बावरि भयें देई तिला उत्तर। मोठ्याने न वदे, हृदिं स्थितहि तो ऐकेल प्राणेश्वर।। अमरुक-कवि, अमरुकशतकम् (मुग्धे मुग्धतथा०) (मराठी अनुवाद : चिं.रा. देवधर) रतिक्षोभ आणि प्रेमविह्वलता हे अनुभव जसे जगद्विलोपी असतात तसे ते आत्मविलोपीही असू शकतील असे दिसते.

(४) 'मी पुन्हा स्वतःकडे आलो आणि थेट आपल्या अंतर्यामी जाऊन पोहचलो, तू माझा वाटाड्या होतासच आणि माझ्या आत्मचक्षूंना माझ्या मनाच्या वरून येणारा शाश्वत प्रकाश दिसला. नेहमीचा प्रकाश नव्हे, त्याचीच वाढवलेली आवृत्ती देखील नव्हे, पण त्याच्याहून अतिशय वेगळा. तो आत्म्याच्या वरून होता, म्हणजे तेल पाण्यावर रहाते तसा वर नव्हता, तर त्याने मला निर्मिले म्हणून. ज्याला सत्याची ओळख पटली आहे त्याला तो प्रकाश कोणता ते कळेल, म्हणजेच अनादि-अनंत कळेल. प्रेमाला ते कळेल. हे सत्य, हे प्रेम, हे अनादि-अनंत, तूच माझा ईश्वर आहेस. तू मला उचलून घेतलेस मात्र, आणि प्रेम, आदर, भय याने माझा थरकाप झाला, आणि मी तुझ्यापासून किती दूर आहे ते कळून आले. वरून आलेला तुझा आवाज मी ऐकला, तू माझ्यात परिवर्तित होशील ...

'पण तुझ्यावर प्रेम करतो म्हणजे कशावर प्रेम करतो? देहसौंदर्य, कालाचा स्वरमेळ, प्रकाशाचे तेज, विविध गीतांचे मधुर स्वर, फुलांचा, अंजनांचा, मसाल्यांचा सुगंध, गोड असा रस आणि मध, आलिंगन द्यावे अशी काया – कशाकशावरही प्रेम करीत नाही, की जेव्हा मी तुझ्यावर प्रेम करतो, आणि तरीही म्हणता येईल मी एका परीने प्रकाश, मधुर स्वर, सुगंध,

स्वादिष्ट खाद्य, आलिंगनसुख यावर मी लोभावतो, ईश्वरावर प्रेम करतेवेळी; मात्र एका परीने लोभावतो म्हणजे माझ्यामधल्या आतल्या माणसाच्या इंद्रियांनी लोभावतो, जिथे वीट कधी येत नाही. मी ईश्वरावर प्रेम करतो म्हणजे या सगळ्यावर प्रेम करतो. लोभावतो.' संत ऑगस्टीन (४थे-५वे शतक, उत्तर आफ्रिका), द कन्फेशन्ज, खंड ७ व १० वरून थोड्या संक्षेपाने, मूळ लॅटिन, द्वैती शरण्यभावापोटी प्रवर्तित झालेला प्राय-भेदविलोपी साक्षात्काराचा अनुभव इथे दिसतो. पारंपारिक इस्लाममध्येही तो दिसतो. (भेदविलोपी अनुभव यासाठी साक्षात्कार ही संज्ञा समानार्थ ठरत नाही हेही यावरून दिसून येईल.)

(५) 'राजाने एलापुरच्या डोंगरावर देऊळ बांधवले खरे, पण या अद्‌भुत वास्तूला पाहून विमानातून विहरणारे स्वर्गनिवासी चकित होऊन वारंवार म्हणाले, "हे शिवालय तर स्वयंभूच असणार, बांधीव वास्तूत एवढे सौंदर्य कुठले?" आणि या वास्तूचा तो असे दुसरे काही घडवायचे त्राण न राहिलेला शिल्पी चकित होऊन उद्‌गारला, "अरे हे मी बांधले तरी कसे?" ' दुसरा कर्क राष्ट्रकूट आपला पणजा पहिला कृष्ण याची प्रशस्ती वेरूळच्या कैलास लेण्याच्या संदर्भात करीत आहे. बडोद्याचा ताम्रपट शक ७३४ (सन ८१२-३). ह्या वास्तुशिल्प्याच्या तोंडून जे उद्‌गार निघाले तसे उद्‌गार कलानिर्मितीखेरीज निर्मितीच्या इतर क्षेत्रांतही कधी निघताना दिसतात. स्वर्गनिवासींच्या उद्‌गारांचा संदर्भ ज्ञानेश्वरांना अनुभवामृत ९ : ४१ मध्ये अभिप्रेत असावा.

(६) 'त्याला आठवायचं, की अपस्माराचा झटका जागेपणी आला, तर त्याला तत्पूर्वी एक मिनिट मिळायचं, की जेव्हा एकाएकी ऐन दुःखात, आध्यात्मिक अंधकारात नि पीडनात त्याच्या मेंदूत लखकन उजळून जायचं, एका अनावर स्फूर्तीनं त्याची सगळी जीवनप्रेरणा अतीव ताणाने कार्यरत व्हायची, त्याचं मन, हृदय भरभरून उजळून जायचं, त्याची सर्व अशांती अन संशय, सर्व चिंता विलय पावून एक उत्तुंग शांती, प्रसन्नता, एक-मेळातला आनंद नि आशा प्रस्थापित व्हायची; पण पाठोपाठ तो जीवघेणा झटका यायचा; पण एवढं मात्र खरं, की त्या आधीच्या क्षणात त्या विलक्षण वाक्याचा अर्थ मला कळायचा – आणि काळ असा काही राहणारच नाही.' फ्योदोर दोस्तोयेवस्कय (१९वे शतक, रशिया), द इडियट, थोड्या संक्षेपाने (अखेरचा विलक्षण वाक्याचा संदर्भ आहे : बायबल, नवा करार, जॉनचा साक्षात्कार १० : ६).

(७) *'वाद्यांतुनि त्या निघती नंतर। उदात्ततेचे पोषक सुस्वर;। तों मज गमलें विभूति माझी। स्फुरत पसरली विश्वामाजीं;। दिक्कालांसहि अतीत झालों:। उगमीं विलयीं अनन्त उरलों;।* विसरुनि गेलो अखिलां भेदां। ऐकत असतां दिड दा, दिड दा! ।।९।। केशवसुत, 'सतारीचे बोल'.

(८) 'पेयोतीमुळे उद्विग्नता दूर होते, मन नितळ होतं, ईश्वर आणि विश्व यांचं ज्ञान होतं. चमत्कारी दृश्यं दिसावी म्हणून पेयोती घ्यायचं नसतं. पेयोतीचा शरीरावर जो परिणाम होतो त्यामुळे ती दिसतात. जर तुम्ही ईश्वरावर चित्त केंद्रित केलं असलं, तर मग ती दिसून चित्त विचलित होत नाही, उलट ईश्वराचा साक्षात्कार होतो.' (उत्तर अमेरिकेतील डेलावेअर जमातीपैकी कुणी, संदर्भ : व्ही. पेट्रुलो, द डायाबॉलिक रूट, फिलाडेल्फिया १९३४, पृष्ठे ६६-८).

(९) 'इथेंतिथेंचें फुटलें खापर। ढासळली अन् जरा 'अहम्'ता;। उभ्या जगावर चढली अडवी। तव मायेची कमान आता।। ह्या गंगेमधिं गगन वितळलें। शुभाशुभाचा फिटे किनारा;। असशिल जेथें तिथें रहा तूं,। हा इथला मज पुरे फवारा!' बा.सी. मर्ढेकर (२०वे शतक), आणखी काही कविता १९५१, कविता ८ (पटना शहरी गंगाकिनारी एका सकाळी पाहिलेले दृश्य या अनुभवाला प्रेरक ठरले.)

(१०) काल ऑलिंपिक ज्योतीची आणलेली मशाल हातात घेऊन मान्जेविक स्टेडियममध्ये उद्‌घाटन सोहळ्यासाठी आल्यावर शेवटची फेरी पूर्ण करताना मी माझा मुळीच राहिला नव्हतो. सभोवताली काय घडतंय, मी काय करतोय याचं भान होतं, आणि नव्हतंही. जणू मी हवेतच तरंगत होतो, पूर्णपणे वजनरहित झालो होतो असंच मला वाटत होतं. स्पॅनिश धावपटू हेर्मानियो मेनेझेसचे निवेदन. संदर्भ : सकाळ, पुणे, १९९२ : ०७ : २७ पृ. १४, बार्सिलोनाचे वृत्त.

अनिर्वचनीय अनुभव आणि भाषाव्यवहार : या दोन्हीमध्ये जी फट पडते त्याचे काही गमतीदार परिणाम होतात.

(११) वेदांमधला गूढ अर्थ न कळणाऱ्या अज्ञांना पाहून बृहस्पती स्वतःशी म्हणतो : 'तो अज्ञ वाणीला पाहतो पण पहातच नाही, तो तिला ऐकतो पण जणू ऐकतच नाही. उलट ज्ञात्यापुढे वाणी आपल्याला संपूर्ण प्रकट करते जशी उत्तम वस्त्र ल्यालेली संगमोत्सुक पत्नी पतीच्या पुढे.' ऋग्वेद १० : ७१ : ४. शब्दग्रहण जसे वृथा ठरू शकते तसे शब्दसंप्रेपणही वृथा असू शकते. पुढचा उतारा पहावा.

(१२) 'एथ जाणीव करी तोचि नेणें। आथिलेंपण मिरवी तेंचि उणें। आम्ही जाहलों ऐसें जो म्हणे। तो कांहींचि नव्हे।। ज्ञानेश्वर, भावार्थदीपिका (ज्ञानेश्वरी) ९ : ३६८ (आथिलेंपण : असलेपण, ज्ञाता असलेपण). तुळा : केन-उपनिषद् २ : ३ यस्यामतं तस्य मतं मतं यस्य न वेद सः। अविज्ञातं



विजानती विज्ञातमविजानताम्. वज्रच्छेदिका प्रज्ञापारमिता सूत्र : ९ : डी.

भेदविलोपी अनुभव : हा जगद्‌विलोपी असेल किंवा आत्मविलोपी असेल, ईश्वर-निरपेक्ष असेल किंवा ईश्वर-सापेक्ष असेल.

(१३) बुद्ध शिष्याला स्वतःबद्दल सांगतो आहे : 'ज्या ज्या वेळी तथागत वस्तुमात्राच्या गुणधर्मांना दुर्लक्षून, भावभावना सर्व नाहीशा होऊ देऊन निर्गुण समाधीला पावतो आणि रहातो, त्याच वेळी, हे आनंदा, तथागत अधिक स्वस्थ असतो.' तिपिटक : सुत्त-पिटक : संयुत्त-निकाय : ४७ : १ : ९, त्याचप्रमाणे सुत्त-पिटक : दीघ-निकाय १६ : २ : २५.

(१४) याज्ञवल्क्य मैत्रेयीला म्हणतो : 'जोपर्यंत दोन-पण आहे तोपर्यंत एक दुसऱ्याला पाहतो, हुंगतो, ऐकतो, एक दुसऱ्याशी बोलतो, दुसऱ्याबद्दल विचार करतो. पण जेव्हा वस्तुमात्र म्हणजे एकच आत्मा आहे असं लक्षात येतं तेव्हा कोण कुणाला पाहणार आणि कसं, कोण कुणाला हुंगणार आणि कसं, कोण कुणाला ऐकणार आणि कसं, कोण कुणाशी बोलणार आणि कसं, कोण कुणाबद्दल बोलणार आणि कसं, कोण कुणाबद्दल विचार करणार आणि कसं, कोण कुणाला जाणून घेणार आणि कसं? हे मैत्रेयी, जाणणारालाच जाणणार ते कसं?' बृहदारण्यक-उपनिषद्. (इ.स.पू. ८वे-६वे शतक)

(१५) 'जिथे जिथे दोघे असतात, तिथे ते ईश्वराविना नसतात, आणि एक असला तर मी त्याच्याबरोबर असतोच की. दगड उचल आणि मी तुला मिळेन, लाकूड फोड आणि तिथे मी आहेच. जो शोध घेतो आहे त्याने सापडेपर्यंत तो थांबवू नये, आणि जेव्हा त्याला शोध लागेल तेव्हा तो चकित होईल. चकित झालेला असाच तो त्या राज्यात पोहचेल, आणि तसा पोहचल्यावर विश्रांत होईल ...

'अशी ही आहेत तरी कोण की जी आपल्याला ओढ लावतात? आणि स्वर्गीचे राज्य येणार तरी केव्हा? अंतराळातले पक्षी आणि जमिनीवरचे-खालचे पशू आणि सागरातले मासे हे सगळे आपल्याला ओढ लावतात. आणि स्वर्गीचे राज्य तर तुझ्यातच आहे आणि जो कुणी स्वतःला जाणील त्याला ते गवसेल. आणि ते गवसल्यावर तुम्ही सगळे जाणाल, की आपण त्या सर्वशक्तिमान पित्याचे पुत्र आणि वारस आहोत, आणि असेही जाणाल, की तुम्ही ईश्वराच्या ठायी आहात आणि ईश्वर तुमच्या ठायी, आणि तुम्ही ईश्वराच्या नगरीत आहात.' येशू ख्रिस्त, ईजिप्तमध्ये अल-बानासा (म्हणजेच ऑक्सिरिंकस ह्या ग्रीक नावाच्या) ठिकाणी १८९७, १९०३ साली पुरावशेषवेत्त्यांना सापडलेली पॅपिरस-पत्रे. तुळा : लूकाचे शुभवर्तमान १७; २०-२१. अद्वैताच्या अधिकात अधिक जवळ जाणारे हे ख्रिस्तवचन आहे. मात्र, ते बायबलमध्ये नाही. तुळा : उतारा (४) मधील द्वैती प्राय-भेदविलोपन.

(१६) 'योग म्हणजे चित्ताच्या विविध वृत्तींना रोखणे. तसे केल्याने योगी म्हणजेच आत्मा आपल्या ठिकाणी स्थिर होतो. एरवी आत्मा चित्ताच्या वृत्तींचेच (म्हणजेच विविध वळणांचे) रूप घेऊन असतो. ही चित्ताची वळणे पाच प्रकारची असून ती आवरलेली असतात किंवा नसतात. ती म्हणजे यथार्थ ज्ञानाची साधने (प्रमाण), अयथार्थ ज्ञान (विपर्यय), वर्णनाचे साचे (विकल्प), झोप (निद्रा), आणि आठवण (स्मृति) ...

'अशा [योगसाधनेमुळे] केंद्रीभूत झालेल्या चित्तामध्ये उद्‌भवणारे ज्ञान यथार्थ असते. शब्दप्रमाण वा अनुमानप्रमाण यांच्या मदतीने झालेल्या ज्ञानाच्या विषयापेक्षा या ज्ञानाचा विषय निराळा असतो म्हणजे तो विशिष्ट असतो ... अशा या ज्ञानाचे संस्कार आणि एरवीच्या ज्ञानाचे संस्कार यांचे पटत नाही. या वेगळ्या संस्कारालाही रोखले गेले म्हणजे रोखायचे काही शिल्लक रहात नाही आणि योगी निर्बीज समाधी पावतो.' पतंजली (४थे-५वे शतक), योगसूत्रम् १ : २-६ : ४८-५१.

(१७) 'ज्ञेय हे ज्ञात्यापुरते ज्ञेय असते। तर ज्ञाता हा ज्ञेयापुरता ज्ञाता असतो। या दोन्हींची ही परस्परसापेक्षता ही अखेर। एका शून्यावर आधारलेली असते हे लक्षात घे।। या एका शून्यात दोन्हीमध्ये भेद रहात नाही। आणि प्रत्येकामध्ये स्वतंत्रपणे हजारो गोष्टींचा पसारा असतो। जर या दोन्हींमध्ये तरतमभाव केलाच नाही तर। एकांगी आणि पूर्वग्रहयुक्त ज्ञान उद्‌भवेलच कसे?।। ...

'जर डोळा कधी झाकलाच नाही। तरी सगळी स्वप्ने आपोआप थांबतील। जर चित्ताने आपले कैवल्य राखले तर। हजारो गोष्टींचा पसारा म्हणजे केवळ एक तसलेपण (तथता) ठरते.' जपानमधल्या बौद्धांच्या झेन संप्रदायाचा तिसरा महंत, 'हृदयातली श्रद्धा' या काव्यातून.

(१८) 'स्वर्गीय घोडेस्वार येऊन गेला। हवेत धुरळा उसळला। तो गेला खरा पण उसळलेली धूळ। अजून तशीच आहे।।

'सागरात जसे मीठ विलीन होते। तसा ईश्वराच्या सागरी मी निगलित झालो। श्रद्धेच्या, अश्रद्धेच्या पलीकडे। संशयाच्या, निश्चयाच्या पलीकडे।। ...

'जरी हरतऱ्हेने माझा यत्न रहातो। की त्याची लहर पुरी होईल। तरी त्याची (माझ्या यत्नाला दिलेली) हरएक दाद। म्हणजे एक टोकदार तलवारच जशी।। पहा तरी रक्ताने कशी

अनुक्रमणिका

निथळतात। त्याची बोटे। का बरे त्याला हौस। माझ्या रक्ताने ती धुवायची?।। ...

'तुझ्या ओठाचा आठव करीतच। लाल माणकाचे मी चुंबन घेतो। त्याचे पान मी कसे करणार। आपले ओठ मग मी इथेच टेकतो।। तुझ्या दूरस्थ आकाशाला। माझा लांबवलेला हात पोचणार तरी कसा। मग मी इथेच गुढघे टेकून। ह्या भूमीला आलिंगन देतो।। ...

'माझ्या हृदयातल्या रात्रीत। एका चिंचोळ्या वाटेने। मी चाचपडलो आणि काय, प्रकाशच प्रकाश। दिवसाचा अनंतापर्यंत विस्तारलेला प्रदेश।।' जलालुद्दीन रूमी (१३वे शतक, फार्सीमधील अग्रगण्य सूफी संतकवी). तसव्वुफ (सूफींचे भावविश्व आणि विचारविश्व) हा एका बाजूला पारंपरिक इस्लामशी कसे नाते ठेवून आहे आणि तरी किती वेगळा आहे आणि दुसऱ्या बाजूला मध्ययुगीन भारतातील संतकवींच्या अध्यात्मापासून कुठे भिन्न आहे आणि कुठे जवळीक साधून आहे याची किंचित् झलक या उताऱ्यावरून मिळावी.

(१९) 'इवलेंसें रोप लावियेलें द्वारीं। तयाचा वेलु गेला गगनावेरी।। मोगरा फुललाऽऽ मोगरा फुलला। फुलें वेचितां भार कळियांसि आला।। मनाचिये गुंतीं गुंफियेला शेला। बापरखुमादेवीवरीं विठ्ठलीं अर्पिला।।' ज्ञानेश्वर (१३वे शतक), अभंग (भार : धन्यता).

(२०) 'विश्वाचें आर्त माझे मनीं प्रकाशलें। अवघेंचि जालें देह ब्रह्म।। आवडीचें वालभ माझेनी कोंदाटलें। नवल देखिलें नभाकार गे माये।। रखुमाईदेवीवर सहज नीटु जाला। हृदयीं निटावला ब्रह्माकारें।।' ज्ञानेश्वर (१३वे शतक), अभंग (वालभ : वल्लभपणा, निटावला : थेट सरळ आला).

(२१) 'पाटोळा तिमला रे, मजवरि घालि कांवळें।।ध्रु०।।

आषाढमासिंचा रे कैसा शीतळ वारा। वर्षतो मेहुला रे कैशा शीतळ धारा।।

झिरमिर झिरमिर रे कैसा वर्षतो मेघू। जाळींचें घोंगडें बा मजवर घाली सेवू।।

प्रेमाचें भरतें गा कैसा महापूर आला। नामा विष्णुदास केशवराजीं मिनला।।'

नामदेव (१३वे-१४वे शतक), अभंग (तिमला : चिंब झाला, मिनला : एकरूप झाला)

(२२) 'अवघा रंग एक झाला। रंगीं रंगला श्रीरंग।।
मी-तूंपण गेलें वायां। पाहतां पंढरीच्या राया।।
नाहीं भेदाचें तें काम। पळोनी गेले क्रोध काम।।
देहीं असुनी तूं विदेही। सदा समाधिस्थ राहीं।।
पाहतें पाहणें गेलें दुरी। म्हणे चोखयाची महारी।।'

सोयराबाई (१४वे शतक पूर्वार्ध), अभंग (शिवाय जमल्यास किशोरी आमोणकर यांच्या या अभंगाच्या गायनाचे ध्वनिमुद्रण ऐकावे.)

(२३) 'अवधू सो योगी गुरू मेरा। जो यह पद का करे निवेरा।।

तरुवर ढो एक मूल बिन ठाढो। बिनु फूले फल लागा।।
शाखा पत्र किछु नहीं वाके। अष्ट गगण-मुख जागा।।
पैर बिनु निरति करां बिनु बाजै। बिनु जिह्वा गुण गावै।।
गावनहार के रूप न रेखा। सत गुरू होइ लखावै।।
पंछी खोज मीन के मार्ग। कहही कबीर दोऊ भारी।।
अपरम्पार पार पुरुखोत्तम। मूरत की बलिहारी।।'

कबीर (१४वे शतक, पूर्वार्ध), बीजक : शब्द २४ (अवधू : हे अवधूता, निवेरा : निवाडा, ठाढ़ो : उभा आहे, वाके : खरोखर, गगण-मुख : योगशास्त्रानुसार मानवी शरीरात एरवी सुप्त असलेली आठ कमले किंवा चक्रे, निरति : नर्तन (निरति याचा अर्थ सिद्धि असाही, सुरति-निरति या जोडीत होतो हे लक्षात घ्यावे), गावनहार : गाणारा, पंछी खोज० : पक्ष्याचा हवेतला आणि माशाचा पाण्यातला मार्ग शोधणे दोन्ही कठीणच, बलिहारी : समर्पण). भेदविलोपी काव्यामध्ये काही वेळा कूटशैलीचा अंगीकार केलेला दिसतो. (या संदर्भात उदाहरणार्थ मुक्ताबाईचा 'मुंगी उडाली आकाशी०' हा अभंग आठवेल.) या शैलीचे प्रयोजन आध्यात्मिक आशय भलत्याच्या हाती पडू नये हे आहे आणि कमी-अधिक सांकेतिक रूपकांच्या आधारे तिचा उलगडा करायचा असतो (जणू काही कूटशैली म्हणजे आत्यंतिक मुख्यार्थबाधा असणारी लक्षणाच) असे पारंपरिकरीत्या सांगितले जाते. पण ही उपपत्ती पुरेशी नाही. एक तर असा उलगडा कधी कधी होतच नाही, कधी एकाहून अधिक अर्थ लागतात, कधी संकेतांचा आधार न शोधता अर्थ लागत जातो, कधी अर्थ न लागताच कविता उमजते. श्रोत्याला किंवा वाचकाला आव्हान देऊन त्याचे लक्ष विंधून टाकण्याचा भाग या ठिकाणी कविराच्या पहिल्या दोन ओळीत दिसतो. अनुभवाचा विलक्षणपणा सांकेतिक परिभाषेमुळे श्रोत्याच्या किंवा वाचकाच्या हातून निसटू नये आणि उलट त्याला तो भिडावा ही कवीची इच्छा त्यात दिसते. अनुभवाच्या अनिर्वचनीयतेमुळे होणारी कुंठा किंवा जीवनप्रसंगातील विलक्षण असंगतीमुळे होणारी कुंठा यांचा कवीच्या बाजूने आविष्कार आणि अशा कुंठेची श्रोत्याच्या किंवा वाचकाच्या बाजूने प्रतीती या कूटशैलीमुळे संभवतात. कूटशैलीला व्यंजनेचे अंग असते ते असे.

अनुक्रमणिका

(२४) ' ... जर सगळ्यात आनंद मिळवायचा असेल। तर आपण कशातच आनंद घेण्याची इच्छा धरू नये। जर सगळेच अधीन व्हायचे असेल। तर आपण काहीच अधीन करण्याची इच्छा धरू नये। जर आपण सगळेच व्हावे असे वाटत असेल। तर आपण काहीच होण्याची इच्छा धरू नये। जर सगळेच जाणून घ्यायचे असेल। तर आपण काहीच जाणण्याची इच्छा धरू नये। ... जर तू जे नाही आहेस ते तुला व्हायचे असेल। तर तू जे जे नाहीस, त्यातून तुला पार पडावे लागेल ...'

'एका उदास रात्री। माझ्या सर्व चिंता प्रेमाच्या भरात धुऊन गेल्यावर। केवढे आनंदमय साहस!। नजरेस कुणीच नसताना। मी बाहेर पडलो – माझ्या। घरी तर अगदी सामसूम।। ...

'माझ्या फुलल्या उरात। केवळ त्याच्यासाठी सगळे राखून ठेवलेल्या उरात। तो विश्रांतसा पहुडला। माझे सर्वस्व अर्पण केले। गंधतरूंवरून आलेल्या झुळकींमध्ये सुखावत।। ...

'मी आपल्याला हरवून बसलो। माझ्या प्रियाच्यावर माझे तोंड टेकून। सर्व प्रयत्न थांबून। सर्व चिंता फिटून। लिलीच्या शेतात भिरकावून दिल्या – जिथे त्या मिटून जाणार.' संत हुआन द ला क्रूज (१६वे शतक, स्पेन), अनुक्रमे : द स्पिरिचुअल कँटिकल : २५ आणि दि असेंट ऑव्ह माउंट कार्मेल : १ : १ (गंधतरू : एक प्रकारचा देवदार, सीडर).

(२५) 'रक्त श्वेत कृष्ण पीत प्रभा भिन्न। चिन्मय अंजन सुदलें डोळां।।१।।

तेणें अंजनगुणें दिव्यदृष्टि जाली। कल्पना निवाली द्वैताद्वैत।।ध्रु०।।

देशकालवस्तुभेद मावळला। आत्मा निर्वाळला विश्वाकार।।२।।'

'आनंदाचे डोहीं आनंदतरंग। आनंद चि अंग आनंदाचें।।१।।

काय सांगों जाले कांहिचियाबाही। पुढें चाली नाहीं आवडीनें।।ध्रु०।।

गर्भाचे आवडी मातेचा डोहळा। तेथींचा जिव्हाळा तेथें विंबे।।२।।

तुका म्हणे तैसा ओतलासे ठसा। अनुभव सरिसा मुखा आला।।३।।'

'आपुलें मरण पाहिलें म्यां डोळां। तो जाहला सोहळा अनुपम्य।।१।।

आनंदें दाटलीं तिन्ही त्रिभुवनें। सर्वात्मकपणें भोग झाला।।ध्रु०।। ...'

तुकाराम (१६वे शतक, पूर्वार्ध), अनुक्रमे : सरकारी गाथा, अभंग ४३१३, ३२५१, २६६९.

(२६) 'Love is so divine and perfect a thing, that it is worthy to be the very end and being of the Deity. It is His goodness, and it is His glory. ... By Loving a Soul does propogate and beget itself. ... by Loving it does attain itself. ... Souls ... are never perfect till they are in act what they are in power. They were made to love, and are dark and vain and comfortless till they do it. ... God is present by Love alone. By Love alone He is great and glorious. By Love alone He liveth and feeleth in other persons. ... O why dost not thou by Love alone ... attain thy glory? ...'

'O Nectar! O Delicious Stream!

O ravishing and only Pleasure! Where

Shall such another Theme

Inspire my Tongue with Joys, or please mine Ear!

Abridgement of Delights!

And Queen of sights!

O Mine of Rarities! O Kingdom Wide!'

टॉमस ट्रहर्न (१७वे शतक, इंग्लंड), अनुक्रमे : सेकंड सेंचरी ऑव्ह मेडिटेशन्स : ४८-५० लव्ह; कविता : लव्ह. तुळा : बायबल, नवा करार, कोरिंथवासीयांस पत्र पहिलें १३ : ४-१३ यात गायलेला प्रीतितत्त्वाचा महिमा. ट्रहर्नच्या गद्याचे सामर्थ्य आणि पद्याचा दुबळेपणा लक्षात घ्यावा; दोन्हींची प्रेरणा अर्थात् एकच आहे.

(२७) 'असे काही सेकंद उगवतात (एका वेळी पाच-सहाच), की तुम्हाला एकदम वाटून जाते, की आपण परिपूर्णतेला गेलेल्या अक्षय संवादाच्या सन्निध आहोत. ... हा भाव अगदी स्पष्ट असतो, चूक व्हायला जागाच नसते; जणू तुम्ही सर्व निसर्गाचा वेध घेता नि म्हणून जाता, हो तर, ते बरोबर आहे. ... तुम्ही गलबलून जाता अशातला भाग नाही. तो निखळ आनंद असतो. कशाचीही क्षमा करायची नसते, कारण तशी गरजच नसते. तुम्ही प्रेम करता आहात अशातले काही नसतं – खरं सांगू, त्यात प्रेमापेक्षा काही वरचं असत – अगदी भयानक गोष्ट म्हणजे सगळं भयंकर स्पष्ट असतं, अति आनंदमय

अनुक्रमणिका

असतं. सगळं पाच सेकंदांच्या वर टिकलं तर जिवाला झेपणार नाही, जीव जाईलच. त्या पाच सेकंदांत मी एक पुरा जन्मच घालवतो, आणि त्यांच्यासाठी मी आपलं उभं आयुष्य देईन, इतकी ती मोलाची असतात.' फ्योदोर दोस्तोयेवस्क्य (१९वे शतक, रशिया), द पझेस्ट. उत्कट भेदविलोपी अनुभव हवाहवासा वाटला तरी नेहमीच दीर्घ-सह्य नसतो असे इथे लक्षात येते.

(२८) 'पिवळीच मी पाकोळी कीं। पिवळे कृष्णनाथ चाफ्याची कळी। पिवळें पातळ बारिक गवती। पदरावर शेवंती कीं।। पिवळ्या चोळीवर जडलीं मोतीं। पिवळ्या किनारीवरतीं कीं।। पिवळी वनून आलें श्रीहरिजवळीं। पिवळीच मी पाकोळी कीं।।' अनामिक लोकगीत. भारतीय मानसात साधारणतः मध्ययुगापासून रंग या संकल्पनेचे भेदविलोपी (आणि प्राय-भेदविलोपी) अनुभवाशी साहचर्य जमलेले दिसते. उतारा २२ मध्ये जसे ते दिसते, तसेच विष्णुदास नामा याची 'रात्र काळी घागर काळी०' ही गवळण आणि हे लोकगीत यातही हे साहचर्य दिसेल.

(२९) 'हर्षखेद ते मावळले। हास्य निमालें। अश्रु पळाले। कण्टकशल्यें बोथटलीं। मखमालीची लव वठली। कांहीं न दिसे दृष्टीला। प्रकाश गेला। तिमिर हरपला। काय म्हणावें या स्थितिला – । झपूर्झा! गडे झपूर्झा! ।। ...

'ज्ञाताच्या कुंपणावरून। धीरत्व धरून। उड्डाण करून। चिद्घनचपला ही जाते.। नाचत तेथें झगमगते;। अंधुक आकृति तिस दिसती। त्या गाताती। निगूढ गीती,। त्या गीतींचे ध्वनि निघती –। झपूर्झा! गडे झपूर्झा!'

केशवसूत (१९वे शतक), 'झपूर्झा'

(३०) 'कलकत्त्यातल्या एका रस्त्यावर सूर्य झाडांमागून वर येताना मी पहात होतो, आणि एकाएकी एका क्षणात जणू माझ्या डोळ्यांवरून एक पडदा दूर झाला. जग एका अनिर्वचनीय तेजाने वेढून गेल्याचे मला दिसले : सर्व बाजूंनी आनंद आणि सौंदर्य यांच्या लाटा उसळून कोसळत होत्या. माझ्या हृदयावर साकळलेले खिन्नतेचे धुके पिंजून निघाले जगाला व्यापून राहिलेल्या या प्रकाशात ...

'त्यावेळी असे काही आणि कुणी नसेल की ज्यावर माझा लोभ नव्हता. ... रस्त्याने ओझेवाले पाय ओढत चालले होते ... एक तरुण दुसऱ्याच्या खांद्यावर हात टाकून हसतखिदळत चालला होता. सर्व काही लक्षणीय घडत होते. ...' रवींद्रनाथ ठाकुर (२०वे शतक, पूर्वार्ध, बंगाल). संदर्भ : सी.एफ्. अँड्रूज, लेटर्स टु अ फ्रेंड, लंडन : ॲलन अँड अन्विन.

(३१) 'मी प्रार्थना करीत असताना माझ्या डोक्यावर काही चाहूल लागली, पाहतो तो तिथे देव होता, ज्याच्याशी मी इतका वेळ बोलत होतो तोच देव. मला भासले आणि दिसले ते असे. ज्याला आम्ही विश्वनिर्माता म्हणतो तो आम्ही मानतो त्या अनेक दैवतांपैकी एक – तोच मला जाणवला आणि दिसला. ... त्याच क्षणी मी त्या दैवतांचेच एक प्राणतत्त्व बनलो. त्यांच्या मनी काय चालले होते ते मला लगोलाग कळत राहिले. म्हणजे मला त्यांच्याशी बोलून त्यांच्या उत्तरांतून हे सगळे जाणून घ्यावे लागत नव्हते. एका दूरच्या ठिकाणाचा विचार माझ्या मनात आला आणि तिथेच मी होतो हे लक्षात आले. माझा विचार आणि मी वेगळे नव्हतोच.' क्रॅशिंग थंडर (२०वे शतक पूर्वार्ध, विन्नेबागो या उत्तर अमेरिकेतील जमातीपैकी), ऑटोबायॉग्रफी, संपादन पॉल रॅडिन, न्यूयॉर्क : ॲपलटन-सेंचुरी, १९२६, पृ. १९०.

(३२) 'नववधू प्रिया, मी बावरतें;। लाजतें, पुढें सरतें, फिरतें।। ध्रु०।। कळे मला तूं प्राण-सखा जरि,। कळे तूंच आधार सुखा जरि,। तुजवांचुनि संसार फुका जरि,। मन जवळ यावया गांगरतें।। ...

'अतां तूंच भयलाज हरी रे!। धीर देऊनी ने नवरी रे:। भरोत भरतिल नेत्र जरी रे!। कळ पळभर मात्र! खरें घर तें!।।' भा.रा. तांबे (२०वे शतक, पूर्वार्ध) भेदविलोपनाच्या आधीची स्थिती इथे रेखाटली आहे.

(३३) 'चांफा बोलेना, चांफा चालेना,। चांफा खंत करी, कांहीं केल्या फुलेना ।।ध्रु०।। ...

'हें विश्वाचें आंगण। आम्हां दिलें आहे आंदण;। उणें करूं आपण दोघेजण।। जन विषयाचे किडे,। यांची धाव बाह्याकडे,। आपण करूं शुद्ध रसपान.।। 'दिठीं दीठ' जातां मिळून। गात्रें गेलीं पांगळून,। अंगीं रोमांच आले थरथरून.।। चांफा फुलीं आला फुलून,। तेजीं दिशा गेल्या आटून,। कोण मी – चांफा? कोठें दोघेजण?।।' 'Bee' (नारायण मुरलीधर गुप्ते, २०वे शतक, पूर्वार्ध), 'चांफा'.

(३४) 'The thing happened one summer afternoon, on the school cricket field, while I was sitting on the grass, waiting for my turn to bat ... enjoying the pleasures of midsummer idleness. Suddenly, and without warning, something invisible seemed to be drawn across the sky, transforming the world about me into a kind of tent of concentrated and enhanced significance. What had been merely an outside became an inside. The objective was somehow transformed into a completely subjective fact,

which was experienced as 'mine', but on a level where the word had no meaning; for 'I' was no longer the familiar ego. Nothing more can be said about the experience, it brought no accession of knowledge about anything except, very obscurely, the knower and his way of knowing. After a few minutes, there was a 'return to normalcy'. The event made a deep impression on me at the time; but, because it did not fit into any of the thought patterns – religious, philosophical, scientific – with which as a boy of fifteen, I was familiar, it came to seem more and more anomalous, more and more irrelevant to 'real life', and was finally forgotten.' एका इंग्रजाचे निवेदन, संदर्भ : मार्गारेट इशरवुड, द रूट ऑव्ह द मॅटर, लंडन : गॉलँट्स्. शेवटच्या वाक्याचा विचार करावा. तुळा : उतारा (१४).

(३५) 'Once I tried meditation. Immediately, I stood up without any volition on my part, and the body bent backwards and the head almost touched the floor at the back. A very comfortable position. I had an urge to double up and form a complete ring with my body; but the phone rang and I had to get up.' दीपा कोडिकल, अ जर्नी विथिन द सेल्फ : अ डायरी ऑव्ह योगिक एक्स्पीरियन्सिज, भारतीय विद्या भवन, १९९१. (डॉ. म.अ. मेहेंदळे यांनी माझे लक्ष या दस्तऐवजाकडे वेधले. यासाठी मी त्यांचा ऋणी आहे.)

प्राय-भेदविलोपी जीवनपद्धती : प्राय-भेदविलोपनातून प्राय-भेदविलोपिता निर्माण होऊ शकते, मग ती साधनाजन्य असो किंवा प्रसादजन्य असो.

(३६) 'Let our common sense be left in the cloak-room with our umbrellas and hats. We need here our finer senses only, the living part of us.' गॉर्डन क्रेग (२०वे शतक, इंग्लंड, इब्सेनच्या 'रॉजमरहोल्म' नाटकाच्या प्रयोगाच्या वेळी निर्माता म्हणून प्रेक्षकांना प्रोग्रॅम-पत्रिकेतून केलेली सूचना). संदर्भ : एडवर्ड क्रेग, गॉर्डन क्रेग : द स्टोरी ऑव्ह हिज लाइफ, लंडन : गॉलॅन्ट्स, न्यू यॉर्क : नॉफ, १९६८.

(३७) 'The composer is a musical person, though not all musical persons are composers (many who could be don't try). Inside the head of a musical person there is a never-interrupted stream of music, sometimes at the focus of awareness, sometimes receding far into the background, but always present as a running contrapuntal commentary on everything the musical person experiences ...' चार्ल्ज एफ्. हॉकेट (२०वे शतक, अमेरिकन भाषावैज्ञानिक, शिवाय हौशी संगीत-रचनाकार), 'नोट्स् ऑन द क्रीएटिव्ह प्रॉसेस', समावेश : द व्ह्यू फ्रॉम लँग्वेज, अॅथेन्ज, जॉर्जिया : यूनिव्हर्सिटी ऑव्ह जॉर्जिया प्रेस, १९७७. अशा प्रकारचा 'निदिध्यास' कलेची संगीताखेरीज इतर क्षेत्रे, चिंतनाची गणितासारखी काही क्षेत्रे, आणि भेदविलोपी जीवनपद्धतीमधील काही क्षेत्रे यातही दिसून येतो.

(३८) 'This is the long tunnel of wanting you/ Its walls are lined with remembered kisses/ ... as you roll over & thrust your hardness/ into the long tunnel of my wanting,/ seeding it with dreams & unbearable hope,/ making memories of the future,/ straightening out of my crooked past,/ teaching me to live in the present tense/ with the past perfect and the uncertain future/ suddenly certain for certain/ in the long tunnel of my old wanting/ which before always had an ending/ but now begins & begins again/ with you, with you, with you.' एरिका जाँग (२०वे शतक, इंग्लिश कवयित्री), 'द लाँग टनेल ऑव्ह वाँटिंग यू'.

भेदविलोपी जीवनपद्धती : भेदविलोपनातून भेदविलोपिता निर्माण होऊ शकते, मग ती साधनाजन्य असो किंवा प्रसादजन्य असो.

(३९) 'ज्या मार्गाबद्दल काही सांगता येते तो म्हणजे तो अक्षय मार्ग नव्हे. जर कशाला नाव देता येत असेल तर ते अक्षय नाव नसणार. ज्या काळी मार्गाला नाव नव्हते, तेव्हा स्वर्ग आणि पृथ्वी यांची सुरुवातच होती. नंतर ज्या काळी त्याला नाव मिळालं, तेव्हा मार्ग म्हणजे हजारो गोष्टींच्या पसाऱ्याची जननी ठरली. म्हणूनच तर अभिलापापासून कायम मुक्त असणं म्हणजे पहिल्याची (म्हणजे स्वर्ग-पृथ्वीची) विस्मयकारिता लख्ख दिसत असणं आणि उलट अभिलापात कायम लिप्त असणं म्हणजे

दुसऱ्याची (म्हणजे हजारो गोष्टींचा पसाऱ्याची) मर्यादितता लख्ख दिसत असणं. पण खरं तर या दोन्ही गोष्टी (जरी आपण त्यांना वेगवेगळी नावं दिलेली असली तरी) या थेट सुरुवातीपासून एकत्रच तर उगम पावतात; पण थेट सुरुवातीला देखील एक अगोदरपासूनची सुरुवात असतेच की. ही सुरुवात म्हणजे विस्मयकारितेचं मुक्तद्वारच की! ...

'माणूस भूमीपासून आपलं शासन घेतो, भूमी स्वर्गापासून आपलं शासन घेते, स्वर्ग त्या मार्गापासून आपलं शासन घेतो, पण मार्गाचं शासन म्हणजे त्याचीच स्वेच्छा, त्याचीच स्वयंस्फूर्ती.

'ज्या क्षणी मार्ग काही व्यवस्था अस्तित्वात आणतो त्या क्षणी त्याला काही नाव देता येते. तो महान मार्ग सर्वव्यापी असतो. ... सगळ्याच गोष्टींवर तो लोभ करतो, त्यांचं पोषण करतो. ... सर्व गोष्टी त्याच्याचकडे परतून येतात. ...

'जगातल्या सगळ्यांनाच सौंदर्याचा सौंदर्य म्हणून बोध होतो, आणि त्याच्या पोटी कुरूपतेचा (बोध); शिवाचा शिव म्हणून बोध होतो. आणि त्याच्या पोटी दुरिताचा (बोध). म्हणजे काय, तर असणं आणि नसणं एकमेकाला उत्पन्न करतात, दुष्कर आणि सुकर एकमेकाला पुरं करतात, आणि तीच कथा लांब आणि आखूड, वर आणि खाली, स्वर आणि घोष, पहिला आणि अखेरचा यांची देखील ...

'जरी तीस आऱ्या एका तुंब्याला जोडल्या तरी चाकाची गाडी कामी येते ती तिथं नसणाऱ्या गोष्टीमुळे. जरी मातीला कलशाचा आकार देता आला तरी कलश कामी येतो तो तिथं नसणाऱ्या गोष्टीमुळे. जरी घराला दारंखिडक्या पाडता आल्या तरी घर कामी येतं ते तिथं नसणाऱ्या गोष्टीमुळे. म्हणजे असं, की असत्या गोष्टींच्या आधारे नसत्या गोष्टींची उपयुक्तता ओळखता येते.'

'स्वर्गीचा मार्ग म्हणजे धनुष्य खेचण्यागत असतो, वरचं खाली आणतो आणि खालचं वर. ज्यांच्यापाशी अती आहे ते काढून घेऊन ज्यांच्यापाशी तुटपुंजं आहे त्यांना देणं हा तर स्वर्गीचा मार्ग. माणसाचा मार्ग मात्र असा नाही. ज्यांच्यापाशी तुटपुंजं आहे ते काढून घेऊन स्वतःची तुंबडी तुडुंब भरणं हा माणसाचा मार्ग. असा कोण माणूस आहे, की जो आपल्यापाशी जे अती आहे ते काढून घेऊन लोकांना देईल? तोच माणूस, की ज्याच्यापाशी तो मार्ग आहे.' लाउ-ज (इ.स.पू. ६वे शतक, चीन, दाओ (ताओ) जीवनपद्धतीचा पुराणपुरुष). दाओ ते चिंग : १. दाओ (ताओ) या शब्दाचा मूळ अर्थ 'मार्ग' असला तरी तो इथे विश्वाचे आद्यतत्त्व या अर्थाने वापरलेला दिसतो. या उताऱ्यात दाओ संप्रदायातील विचाराची आणि समाजनियमनाची सरणी स्पष्ट व्हावी. 'हजारो गोष्टींचा पसारा' (शब्दश : 'दहा हजार गोष्टी') याचा पारिभाषिक अर्थ भारतीय विचारातील 'नाम-रूप' सारखा दिसतो. तुळा : उतारा (१७). उताऱ्यामधील अखेरचा भाग हा आर्थिक समतेचा सर्वात जुना पुरस्कार असावा. (पहा : ताओ ते चिंग, अनुवादक : ना.ग. गोरे, पुणे : साधना, १९९१.)

(४०) 'हे बोधिसत्त्वा, नीट मान खाली घालून ऐक. करुणा बोलते आहे. तर ऐक : "जीवमात्र तळमळत असताना निर्वाण कसे? सगळे जग क्रंदन करीत असताना तू निर्वाण पावशील?"

'तू आता काय ते ऐकले आहेसच. तू ... अंतिम ज्ञान पावशील आणि दुःखाचा धनी होशील. जर तुला [गौतमासारखे] तथागत व्हायचे असेल, तर अनंत अशा अंतापर्यंत निःस्वार्थी रहा. तू प्रबुद्ध आहेस – काय ती निवड कर.' सोनेरी उपदेशाचे पुस्तक. संदर्भ : द व्हॉइस ऑव्ह द सायलेन्स, थिओसॉफिकल कंपनी, मुंबई, १८८९ नंतर. तुळा : (२६) मधल्या गद्य उताऱ्यामधली Souls बद्दलची दोन वाक्ये. अवतंसक सूत्र : गण्डव्यूहः समंतभद्र बोधिसत्त्वाची प्रतिज्ञा. वज्रच्छेदिका प्रज्ञापारमिता सूत्र ३.

(४१) 'डोईचा पदर आला खांद्यावर। भरल्या बाजारीं जाईन मी।।

हातीं घेईन टाळ खांद्यावरी वीणा। आतां मज मना कोण करी।।

पंढरीच्या पेठे मांडियले पाळ। मनगटावर तेल घाला तुम्ही।।

जनी म्हणे देवा मी झालें येसवा। रिघालें केशवा घर तुझें।।'

जनाबाई (१४वे शतक), अभंग. कूटशैलीचा हा थोडा निराळा आविष्कार आहे – तुळा उतारा (२३). भेदविलोपी जीवनपद्धतीचे आव्हान केवळ व्यवहारबुद्धीला, कॉमनसेन्सला नसते, तर ते सांकेतिक समाजव्यवहारालाही असते. (धर्मशास्त्रात वेश्येला 'स्वतंत्रा स्त्री' म्हटले आहे, गरती स्त्रिया अर्थात् परतंत्रा.) हे आव्हान कूटशैलीत व्यंजनेतून अभिव्यक्त होते. पुढच्या उताऱ्यात ते लक्षणेतून व्यक्त होते आहे.

(४२) 'हम घर जाला अपनां। लिए मुराड़ा हाथि। अब घर जालौं तास का। जो चलै हमारे साथि।।' कबीर (१४वे शतक, पूर्वार्ध) कबीर-ग्रंथावली, साखी : गुरुसिख हेरा कौ अंग : १३ (मुराड़ा : जळते लाकूड, तास का : त्याचे). तुळा : बायबल : नवा करार : मत्तयचे शुभवर्तमान १० : ३४-३९.

(४३) 'अणुरेणुयां थोकडा। तुका आकाशाएवढा।।१।।
गिळुनि सांडिलें कळिवर। भव भ्रमाचा आकार।।ध्रु.।।





सांडिली त्रिपुटी। दीप उजळला घटीं।।२।।
तुका म्हणे आतां। उरलों उपकारा पुरता।।३।।'

तुकाराम (१७वे शतक पूर्वार्ध), सरकारी गाथा ९९३ (थोकडा : थोडका, कळिवर : शरीर, त्रिपुटी : ज्ञेय-ज्ञाता-ज्ञान वा ध्येय-ध्याता-ध्यान, सांडिली त्रिपुटी : तुळा : उतारा (३४) मधील I व mine बद्दलचे वाक्य).

जीवनप्रसंगातील असंगती : विश्वाचा अनुभव काय, मानवी इच्छाआकांक्षांचे जग काय, जीवनाचा अनुभव काय – त्यामधील संगतीचा अभाव, कधी तर विसंगतीचा भाव यामुळे – माणसाच्या काबूत येत नाही. या अनुभवाला सामोरे जाता आले नाही, तर अखेर वेदनेतून हिंसा जन्मते.

(४४) 'According to immediate experience we are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement.' डेव्हिड ह्यूम (१८वे शतक, स्कॉटिश तत्त्वज्ञ आणि इतिहासकार), अ ट्रीटिस ऑन ह्यूमन नेचर, तुळा : २०व्या शतकातले मनोविज्ञान आणि पाश्चात्य साहित्य यांमधली संज्ञाप्रवाह ही कल्पना.

(४५) एक संशोधक ग्रीनलँडमधील एस्किमोंपैकी इग्लुलिक जमातीचे अवलोकन करून त्याचा वृत्तांत देत आहे : शिकारीसाठी त्यांचा समुद्रावर पडाव पडला होता तिथे जाऊन मी संध्याकाळ घालवीत असे, आणि मंडळींकडून त्यांच्यामधील विधी आणि निषेध यांबद्दल विस्ताराने माहिती घेत असे. पुष्कळशी उत्तरे त्यांचा म्होरक्या आउआ हाच देई; पण असं का हे मी विचारलं, तर धार्मिक चालीरीतींच्या संबंधात तरी उत्तर मिळत नसे, किंबहुना माझा प्रश्नच त्यांना सयुक्तिक वाटत नसे.

एक दिवशी हवा खराब होती, पण गेल्या काही दिवसात मांसाची भरपूर बेगमी झाली होती. मग आउआला मी दुपारच्या वेळीच जरा आग्रहाने बसवून घेतले. तिकडचा तोकडा दिवस मावळून दुपारीच संधिप्रकाश पडला होता. वाऱ्यामुळे आकाशात ढग पळत होते. त्यातच एक जोराचा झोत आला आणि हिमाचा आमच्या नाकाडोळ्यावर एक सपका बसला. समोरच्या हिमवादळा-कडे बोट दाखवून आउआने माझ्याकडे रोखून पहात म्हटले :

'शिकारीवर तर आमचं सुखसमाधान अवलंबून, आणि ती नीटपणे व्हायची तर हवा अनुकूल पाहिजे; पण आतासारखी ही वादळे अधूनमधून येतच रहातात आणि आपल्या मंडळींसाठी, पोटासाठी म्हणून आम्हाला निष्कारण हालअपेष्टा भोगाव्या लागतात. आता तुम्ही सांगा – असं का? का?'

मी अगतिकपणे मान हलवली. आउआ मग मला शेजाऱ्याच्या घरी घेऊन गेला. चरबीच्या दिव्यामुळे जेमतेम उजेड मिळत होता, ऊब नव्हतीच. दोन्ही मुलं एकमेकाला बिलगून, कातडं लपेटून पण कुडकुडत बसली होती. आउआ सांगू लागला : 'कूव्लो दिवसभर शिकारीसाठी वणवण करत होता. त्याला सील मिळाला असता आणि पोरांच्या आईनं दिवा ऊब मिळेल इतका मोठा लावला असता. पोरं तुम्हाला बागडताना दिसली असती. पण तसं व्हायचं नव्हतं. का पण असं?'

जरा पलीकडे आउआची बहीण नात्सेक एकटीच रहायची. विचारीला एका दोपी खोकल्यानं पछाडलं होतं, जगण्याची आशाच नव्हती, तर रस कुठला? आउआकडून निरुत्तर करणारा प्रश्न पुन्हा एकदा आला.

'पहा, तुमच्याजवळ देखील या निरंतर छळणाऱ्या 'का?' या प्रश्नाचं उत्तर नाही. जगणं हे असंच चालायचं. आमच्या चालीरीती या जगण्यातूनच निघाल्या आहेत, आणि जगण्यासाठी त्या कामी येतात. रोजच्या धकाधकीत आम्ही या सगळ्या गोष्टींचा विचारही करत नाही; पण तुम्ही खणपटीलाच बसलात तेव्हा खूप विचारांनी डोक्यात गर्दी केली. विचार तसे जुनेच, पण बोलून दाखवल्यावर तसे नवीन होणारे ...' संदर्भ : क्नुड रासमुसन, इंटलेक्चुअल कल्चर ऑव्ह द इग्लुलिक एस्किमोज, रिपोर्ट ऑव्ह द फिफ्थ थ्यूली एक्स्पेडिशन, ७ : १, कोपनहेगन १९२९, पृ. ५४-६, ६१ वरून संक्षेपाने (मूळ डेनिशवरून इंग्लिश अनुवाद). आउआने रासमुसनला एकामागून एक दाखले दिले. त्यावरून सिद्धार्थ गौतमाला बुद्ध होण्याला प्रवृत्त करणाऱ्या तीन दृश्यांच्या कथेची (रोगजर्जरता, जराजर्जरता, मृत्यू) आठवण व्हावी.

(४६) 'There is one thing about distance that no matter how far away it is, it can be reached. ... It is never yesterday, or tomorrow. That is another, and a crueller distance; there is no way to get there.' रॉबर्ट नेथन, पोर्ट्रेट ऑव्ह जेनी, न्यूयॉर्क : नॉफ, १९३९, कादंबरीच्या प्रकरण १२ मधून.

(४७) '... पहावें तेजांतुन ह्या। काय?। कुणाला शोधावें अन्। दळभद्र्याच्या आग लागली। पायाखालीं इथे अचेतन!।। खंत कशाला जिरेल का रग। आकाशाची? जगेन पोळत। फक्त तुझी जर दगडी भिवयी। चळेल थोडी डोळ्यांदेखत!' बा.सी. मर्ढेकर (२०वे शतक), 'फक्त तुझी जर दगडी भिवयी'.

(४८) 'नीतीच्या क्षेत्रातला कळीचा प्रश्न म्हणजे आत्महत्या, राजनीतीच्या क्षेत्रातला कळीचा प्रश्न म्हणजे हत्या.' आल्बेर काम्यू (२०वे शतक), नक्की संदर्भ मिळाला नाही. संदर्भ वांछनीय.

भेदविलोपी अनुभवाचे मोल : मग तो अनुभव जगद्‌विलोपी असो वा आत्मविलोपी असो, ईश्वर-निरपेक्ष असो वा ईश्वर-सापेक्ष असो.

(४९) 'Love bade me welcome; yet my soul drew back,/ Guilty of dust and sin./ But quick-ey'd Love, observing me grow slack/ From my first entrance in,/ Drew nearer to me, sweetly questioning/ If I lack'd any thing.' जॉर्ज हर्बर्ट (१७वे शतक, पूर्वार्ध, इंग्लंड), 'लव्ह', टेंपल या संग्रहातून. तुळा : (२६) मधले ट्रहर्नचे दोन उतारे. ट्रहर्न हा हर्बर्टच्या थोड्या नंतरचा. दोघेही इंग्लंडमधले. 'लव्ह' या एकाच शीर्षकाच्या या तीन उताऱ्यांची तुलना केली तर ट्रहर्नचे गद्य आणि हर्बर्टचे काव्य तुल्य ठरते. ट्रहर्नचे पद्य मात्र जवळपास पद्यच रहाते, काव्यत्व पावत नाही हे जाणवावे.

(५०) 'To see a World in a Grain of Sand/ And Heaven in a Wild Flower,/ Hold Infinity in the palm of your hand/ And Eternity in an hour.' विल्यम ब्लेक (१८वे-१९वे शतक, इंग्लंड), कविता, ऑग्युरीज ऑव्ह इनोसन्स या संग्रहातून.

(५१) 'Flower in the crannied wall,/ I pluck you out of the crannies;–/ Hold you here, root and all, in my hand,/ Little flower – but if I could understand/ What you are, root and all, and all in all,/ I should know what God and man is.' ॲल्फ्रेड टेनिसन, कविता. तुळा : उतारा (५०), दोन्ही उत्तम कविता आहेत, आशय तुल्य आहे, पण ब्लेकमध्ये स्व-प्रत्यय आहे, टेनिसन कल्पना लढवून जर-तरची भाषा करत आहे.

(५२) 'my Fourth Idea ... is beyond, or beside, the three discovered by the Cavemen; it is additional to the existence of the soul; it is additional to immortality; and beyond the idea of deity. I think there is something more than existence. ... in the very moment, I feel that the whole air, the sunshine out yonder lighting up the ploughed earth, the distant sky, the circumambient ether, and that far space, is full of soul-secrets, soul-life ... The fact of my own existence. ... is so marvellous, so miraculous, so strange, and supernatural to me, that I unhesitatingly conclude that I am always on the margin of life illimitable, and that there are higher conditions than existence; everything so full of unexplained meaning. ...' रिचर्ड जेफरीज (१९वे शतक, उत्तरार्ध, इंग्लंड), द स्टोरी ऑव्ह माय हार्ट, प्रकरण ३. जेफरीज हा पेशाने शेतकरी, उणेपुरे एकुणचाळीस वर्षांचे आयुष्य, व्यासंगापेक्षा अनुभवावर भिस्त. मानवी इतिहासातील या चार 'शोधां'चे त्याचे वेळापत्रक चुकले असेल, मानवी इतिहासातील इतर काही शोध त्याने बाजूला ठेवले असतील (उदाहरणार्थ, 'सर्व माणसे मर्त्य असतात', 'प्रजननाचा उगम संभोगात आहे'), पण त्याच्या आत्मवृत्तातील विवेचन विचार करण्यासारखे आहे.

भेदविलोपीजन आणि इतरेजन यांमधील अंतराय : या दोन गटांतील मंडळींमध्ये एक अंतराय, आजच्या बोलीत सांगयचे तर एक संज्ञापनातली फट, कम्यूनिकेशन गॅप कधीकधी स्पष्टपणे दिसतो, आणि हा अंतराय केवळ अनुभवाच्या अनिर्वचनीयतेतून आलेला नाही, हेही जाणवते.

(५३) 'जरी सरह हे सखोल आणि गूढ शब्द बोलत जातो.। तरी या मूढ जगाला काही कळते असे वाटत नाही.' सरह (सुमारे १०वे शतक, बंगाली बौद्ध सिद्धांपैकी), दोहा-कोष.

(५४) 'सन्तो देखत जग बौराना। सांच कहौं तो मारत धावै। झूठहीं जग पतिआना।।

नेमी देखा धर्मी देखा। प्रात करे असनाना। आत्म मारि पखाने पूजै। उन्ह में किछुवो न ज्ञाना।।

बहुतेक देखा पीर औलिया। पढ़े किताब कोराना। करि मुरीद तदवीर बतावै। उन्में उहे ज्ञाना।।

आसन मारि डीभू हो बैठे। मन में बहुत गुमाना। पीतर पाथर पूजन लागै। तीर्थ गर्व भुलाना।। ...

कहही कबीर सुनहू हो सन्तो। ई सब भर्म भुलाना। केतिक कहौं कहा नहीं मानै। सहजे सहज समाना।।'

कबीर (१४वे शतक पूर्वार्ध). बीजक : शब्द ४ (बौराना : वेडगळ, पतिआना : वर पुरा विश्वास ठेवणे, असनाना : स्नान, पखाने : पाषाण, मुरीद : शिष्य, तदवीर : इष्ट कार्याचे साधन, डीभू : दांभिक, गुमाना : घमेंड, पीतर : पितळ, सहजे सहज समाना : सहजात सहज सामावणे – बौद्धांचे सिद्ध-वज्रयान म्हणजेच सहजयान, सहज-समाधी साधू पाहणारे हठयोगी नाथपंथी, पूर्व भारतीय वैष्णवातील सहजपंथ यांची इथे आठवण व्हावी.)



'सहज' याचा पारिभाषिक अर्थ इडा व पिंगळा नाडी जागृत झाल्यावर सहजपणे सुषुम्ना नाडी जागृत होऊन योगी जिथे पोचतो ते स्थान असा आहे.)

(५५) Mysticism is a 'tendency to see things cloudily, in a golden or sentimental haze, to justify the habit of the human mind to entertain contradictory beliefs at the same time, to exalt confusion of thought.' आर्थर वेरिडेल कीथ (१९वे-२०वे शतक), द रिलिजन अँड फिलॉसफी ऑव्ह द वेद अँड उपनिषद्ज्, केंब्रिज, मॅसचुसेट्स् : हार्वर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेस, १९२५ (contradictory beliefs : तुळा : (२३) खाली केलेले कूटशैलीचे विवेचन). अमेरिकन कॉमन्सेन्स पाहिल्यानंतर हा इंग्लिश कॉमन्सेन्सचा समकालीन नमुना पहावा.

(५६) 'Mysticism begins in mist, centres in 'I', and ends in schism.' जी.के. चेस्टर्टन (१९वे-२०वे शतक, कॅथलिक विचारांचा समर्थक, त्यामुळे schism ची धास्ती).

(५७) 'Mysticism is the religion of feminine natures. Enthusiastic surrender, a delicate capacity for feeling, soft passiveness are its characteristics. Prophetic religion, on the contrary, has an unmistakably masculine character, ethical severity, bold resoluteness, and disregard of consequence, energetic activity.' प्राध्यापक हायलर, प्रेअर १९३२. संदर्भ : स. राधाकृष्णन्, ईस्टर्न रिलिजन अँड वेस्टर्न थॉट, १९३९. उताऱ्याच्या उत्तरार्धातील वर्णन यहुदी, ख्रिस्ती, आणि इस्लामी या नैऋत्य एशियातील 'कितावी' धर्मांना पुष्कळसे लागू पडते. त्या धर्मांच्या पारंपरिक द्वैती भूमिकेतून पाहिले, तर उताऱ्याच्या पूर्वार्धात भेदविलोपन आणि भेदविलोपिता यांच्याबद्दल जे गैरसमज दिसून येतात ते समजू शकतात. या तिन्ही संप्रदायांमध्ये भेदविलोपन आणि भेदविलोपिता यांच्याकडे नेहमी संशयानेच, कधी तर शत्रुत्वबुद्धीने बघितलेले आहे.

(५८) 'भेदविलोपी माणूस हा कायम काहीतरी विसरण्याच्या मागे असतो.' झां-पॉल सार्त्र (२०वे शतक, फ्रान्स), सित्युआस्यों, पॅरिस : गालिमार. या ठिकाणी सार्त्र-प्रणीत अस्तित्ववादात जीवनप्रसंगातील दारुण असंगतींचा ताठ मानेने स्वीकार करणे याला महत्त्व आहे हे लक्षात घेतले म्हणजे या उताऱ्याचा अर्थ अधिक विशद होतो.

भेदविलोपनाशी तुल्य अशा मानवी प्रवृत्ती : (५७) आणि (५८) या उताऱ्यांमध्ये काही पर्यायी जीवनपद्धतींचा उल्लेख आलाच आहे. आता हे आणखी काही उतारे पहावे.

(५९) 'जोपर्यंत माणूस मेलेला नाही तोपर्यंत त्याला सुखी म्हणायला धजू नका, फार तर तो सुदैवी आहे एवढेच समजा.' सोलॉन (इ.स.पू. ७वे-६वे शतक, प्राचीन ग्रीसमधील राजकारणी आणि कायदे-प्रवर्तक). संदर्भ : हिरॉडटस, हिस्टरीज : १ : ३२. प्राचीन ग्रीक रंगभूमीवरील कोणत्याही दारुणिकेत शोभेल असा हा उद्गार आहे. बुद्धाच्या दुःखदर्शनातील करुणा यात नाही, हेही जाणवावे.

(६०) 'मी विद्रोह करतो, म्हणजे मी आहे.'

'विद्रोह हा एक यतिधर्म आहे. तो आंधळा यतिधर्म असू दे. पण जरी विद्रोही पाखंडी असला तरी, त्याला नवा देव सापडण्याची आशा वाटत असते.'

आल्बेर काम्यू (२०वे शतक, फ्रान्स), अनुक्रमे : लेते; लॉम् रेव्होल्ते. पहिले वाक्य अर्थातच रने देकार्त (१७वे शतक, पूवार्ध) या फ्रेंच तत्त्वज्ञाच्या 'मी चिंतन करतो. म्हणजे मी आहे.' या विख्यात उक्तीच्या वजनावर बेतलेले आहे.'

अनुपत्र वाचून संपल्यावर मुख्य निबंध पुन्हा एकदा वाचला, तर तो कदाचित् अर्थपूर्ण वाटेल असे वाटते.

संदर्भ

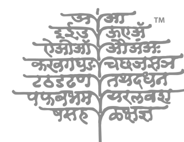
भेदविलोपन आणि भेदविलोपिता यांसाठीची अव्वल साधने म्हणजे ललित आणि ललितेतर वाङ्मय, क्षेत्रीय कार्यात घेतलेल्या मुलाखती, प्रयोगाधीन व्यक्तींची वक्तव्ये, साहित्येतर कलाकृती. ही साधने विपुल प्रमाणात उपलब्ध आहेत. या विषयावरची दुय्यम साधने म्हणजे इतिहास, ऐतिहासिक पूर्वप्रतिमान, विश्लेषण, परीक्षण ही साधने मात्र तुलनेने बरीच कमी उपलब्ध आहेत.

भारतात अव्वल साधने भरपूर आहेत, पण दुय्यम साधनांचा न शोभण्यासारखा तुटवडा आहे.

मला पुढे दिलेल्या ग्रंथांचा विशेष उपयोग झाला, हे कृतज्ञतापूर्वक नमूद करायला हवे.

F.C. Happold, Mysticism : A Study and an anthology, Harmondsworth, Middlesex, England : Penguin Books, 1963, revised 1970.

अनुक्रमणिका





Bimal Krishna Matilal, Logical illumination of Indian mysticism, Delhi : Oxford University Press, 1977.

Joseph Needham, Science and civilisation in China, Cambridge : Cambridge University Press, 1954 ff, volume 2, 1956. (विशेषतः दाओ संप्रदायातील उतारे आणि त्याची चर्चा यांसाठी.)

J.S. Slotkin, Social anthropology : The Science of human society and culture, New York : The Macmillan Company, 1950 (विशेषतः chapter 10 The mystical world view यासाठी).

इतिवचन

समाज प्रबोधन पत्रिका दिवाळी १९९२ मधील लेखाचे हे सुधारून बरेच वाढवलेले रूप आहे.



हे मासिक श्री. ग. दीक्षित यांनी दी प्राज्ञ प्रेस, ३१५ गंगापुरी, वाई येथे छापून मे. पुं. रेगे यांनी प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.

अनुक्रमणिका

